



DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO  
Especialización, Maestría y Doctorado en Diseño

## **LA ERA E-BARROCA Y SU VESTIMENTA URBANA: LO MUTABLE/INMUTABLE EN LA IMAGEN DE LOS OBJETOS DE LA CIUDAD**

**José Rafael Mauleón Rodríguez**

**Tesis para optar por el grado de Doctor en Diseño  
Línea de Investigación: Estudios Urbanos**

Miembros del Jurado:

**Dr. Nicolás Amoroso Boelcke**  
*Director de tesis*

Dr. Jorge Alberto Manrique Castañeda  
Dr. Óscar Terrazas Revilla  
Dr. Carlos Antonio de Jesús Lira Vázquez  
Dr. Elías Antonio Huamán Herrera  
Dr. Christof Göbel

México D.F.  
Abril de 2013

Agradezco a todas las personas que me ayudaron a concluir esta investigación,  
en particular al Dr. Nicolás Amoroso.

Dedico este trabajo a toda mi familia y a la gran comunidad de ICONOS, en especial a los investigadores que se  
están formando.

## **Resumen**

Esta investigación es transdisciplinaria y busca integrar a: los estudios urbanos con los estudios del barroco, las teorías sobre las formas metafóricas, la emergencia de la cultura digital en su uso de pantallas y con ese propósito entender ciertas relaciones de cambio, que se dan en la ciudad contemporánea y al mismo tiempo, identificar algunas características de sus habitantes. De manera específica busca detectar las similitudes y coincidencias entre importantes proyectos urbanos actuales de la Ciudad de México, con algunos del periodo barroco. En ese sentido se propone un modelo, para el estudio de todo proyecto de diseño relevante de cualquier metrópoli contemporánea, siempre que se le quiera asociar con el poder hegemónico.

Considerando lo anterior, se quiere establecer cómo el poder ha utilizado y utiliza a las instituciones y corporaciones que construye, para activar sus estrategias de control hegemónico. Estrategias, que ahora se viven por medio del uso de las pantallas, las que se piensa llegarán a caracterizar a las ciudades en el futuro y serán los nuevos dispositivos de control en una era que se denomina e-barroca.

Bajo esa perspectiva, se quiere detectar el tipo de poder que se despliega a través de las pantallas, que se presume análogo y también consecuencia del soterrado poder del vestido experimentado durante el barroco histórico. Si bien, la función de un gran número de pantallas, es la de ser una interfaz relacional, en realidad tienen el fin de construir y mantener una ideología aspiracional, en relación directa con el consumo. Visto de ese modo, las pantallas se convierten en los medios donde se manifiestan las estrategias distractoras de problemáticas sociales fundamentales, ya que son orientadas a la doblegación de los cuerpos, cada vez que son observadas con fascinación, por la gente en sus entornos urbanos. Al mismo tiempo pareciera que las pantallas visten a la ciudad.

La meta que se persigue es alcanzar un modelo para la comprensión del diseño urbano interesado en el uso de las pantallas, el cual debe ofrecer al mismo tiempo un modo de explicar la condición de transformación permanente de la ciudad y sobre su existencia mutable (contenidos de las pantallas), aunque también inmutable (estrategias de fascinación que imponen los grupos del poder). De esa manera se quiere dar a conocer, las dinámicas

ejercidas por el poder hegemónico contemporáneo (en algunos casos desmedido), con base en ciertos usos de lenguajes metafóricos asociados con el vestido y expresados ahora a través de la Ciudad de las Pantallas.

### Abstract

*This research is transdisciplinary and seeks to integrate urban studies with Baroque studies, theories of metaphorical ways, the emergence of digital culture in its use of screens and all these subjects aimed to understand certain changes, which can be seen in contemporary cities now-a-days and, at the same time, identify some characteristics of its inhabitants. Specifically it aims to detect similarities and coincidences between current major urban projects in Mexico City with some of the Baroque period. For this matter I propose a model for the study of all relevant urban design projects in contemporary metropolis, only if there is an interest in establishing a relationship with the hegemonic power.*

*Considering what has been mentioned above, I would like to establish how the power is used and has been used to build institutions and corporations to activate their hegemonic control strategies. Strategies, which are now lived through the use of screens, which I think, will characterize cities in the future and will be the new control devices, in an environment which I have called e-baroque era.*

*Under this perspective, I would like to detect the kind of power that unfolds through the screens, presumably due to the analog and hidden seductive power of dress experienced during the Baroque period. Although the function of a large number of screens is being a relational interface, in reality, its intention is to build and maintain an aspirational ideology, directly related to consumption. In this perspective, the screens become the means in which distracting strategies of key social issues are manifested, since they are oriented to the submission of bodies, each time they are observed with fascination, for the people in their urban environments. At the same time it seems that the screens dress up the city.*

*The goal pursued is to achieve a model to understand the urban design interested in the use of screens, which, at the same time, should offer a way to explain the condition of permanent transformation of the city and its mutable existence (content of screens), although also immutable existence (fascination strategies imposed by groups of power). In that way they want to show the dynamics used and manifested in the execution of contemporary hegemonic power (sometimes excessive), based on certain uses of metaphorical languages, associates with the dress and now expressed through Screens City.*

<b>ÍNDICE DE CONTENIDOS</b>	<b>Pág.</b>
<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>El barroco y sus enfoques de estudio</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo I. La ciudad barroca: un modelo urbano para comprender la ciudad contemporánea</b>	<b>31</b>
1.1. Las ciudades barrocas	35
1.1.1. La ciudad barroca como Centro de Poder	41
1.1.2. Los Espacios de Trabajo	50
1.1.3. Los Espacios de Recreo	54
1.1.4. Las Vías de Circulación	62
1.1.5. La Vivienda	66
1.2. La Ciudad Barroca Genérica (CBG) contemporánea	73
1.3. El Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, de la Ciudad de México	79
1.4. Análisis de caso desde el Modelo Analítico del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG)	85
<b>Capítulo II. El e-barroco y las pantallas de la ciudad</b>	<b>101</b>
2.1. El barroco visto como eón y como un tipo de realidad	104
2.2. Las espumas y el barroco: una manera de pensar la ciudad contemporánea desde sus paradojas	108
2.3. La condición e-barroca en la ciudad-espuma	118
2.3.1. El gen del e-barroco	121
2.3.2. ¿Qué es el e-barroco?	123
2.3.3. La economía en el e-barroco	134
2.4. El e-barroco y sus pantallas en la ciudad-espuma	139

2.4.1. Los tipos de pantallas	147
2.4.2. Las pantallas como elemento relacional urbano	157
2.5. Análisis de un caso desde el Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b)	168
2.5.1. Categorías de análisis del MECe-b	169
2.5.2. Análisis de caso desde el MECe-b: Estela de Luz, Ciudad de México	176
<b>Capítulo III. La pantalla como metáfora del vestido en la ciudad-espuma: una condición e-barroca</b>	<b>188</b>
3.1. El vestido, la moda y el poder	192
3.1.1. El lenguaje del vestido	196
3.1.2. El vestido como moda	208
3.1.3. El vestido y el poder en el barroco: una pasión que sigue viva	217
3.2. La metáfora	228
3.2.1. Metáforas y pensamiento	233
3.2.2. El Modelo de Análisis Metafórico de la Pantalla-Vestido (MAMPV), en la ciudad e-barroca	240
3.3. Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCe-b)	255
<b>Conclusiones</b>	<b>261</b>
<b>Anexo 1</b>	<b>269</b>
<b>Anexo 2</b>	<b>293</b>
<b>Anexo 3</b>	<b>296</b>
<b>Fuentes de consulta</b>	<b>297</b>
<b>Resumen curricular del tesista</b>	<b>305</b>

<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>Pág</b>
Imagen 1	10
Imagen 2	20
Imagen 3	30
Imagen 4	43
Imagen 5	57
Imagen 6	74
Imagen 7	80
Imagen 8	100
Imagen 9	131
Imagen 10	148
Imagen 11	149
Imagen 12	150
Imagen 13	151
Imagen 14	152
Imagen 15	153
Imagen 16	154
Imagen 17	155
Imagen 18	156
Imagen 19	187
Imagen 20	190
Imagen 21	241
Imagen 22	259
Imagen 23	295



**LA ERA E-BARROCA Y SU VESTIMENTA URBANA:  
LO MUTABLE/INMUTABLE EN LA IMAGEN DE LOS  
OBJETOS DE LA CIUDAD**

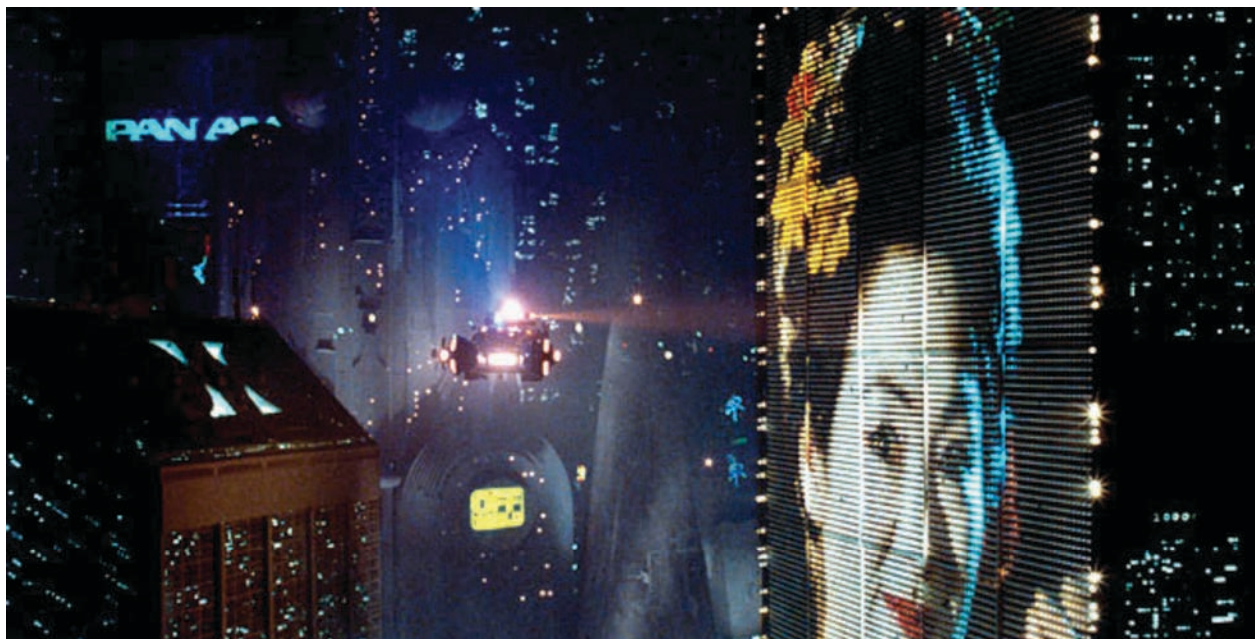


Imagen 1. Edificio con pantalla, de la película Blade Runner (1982)<sup>1</sup>

1

[http://www.google.com/imgres?um=1&hl=en&sa=N&biw=1364&bih=611&tbm=isch&tbnid=\\_U\\_XsjJdcnNr0M:&imgrefurl=http://bladerunner.wikia.com/wiki/Themes\\_in\\_Blade\\_Runner&docid=sUNsheZ1lr2sDM&imgurl=http://images.wiki.a.com/bladerunner/images/1/18/St\\_bladerunner\\_f.jpg&w=630&h=320&ei=Cw51T5OUGaPW2wX\\_84yaDQ&zoom=1](http://www.google.com/imgres?um=1&hl=en&sa=N&biw=1364&bih=611&tbm=isch&tbnid=_U_XsjJdcnNr0M:&imgrefurl=http://bladerunner.wikia.com/wiki/Themes_in_Blade_Runner&docid=sUNsheZ1lr2sDM&imgurl=http://images.wiki.a.com/bladerunner/images/1/18/St_bladerunner_f.jpg&w=630&h=320&ei=Cw51T5OUGaPW2wX_84yaDQ&zoom=1)

## Introducción

*Cuando pienso en el futuro, muy frecuentemente viene a mi memoria una de las escenas del inicio de la película "Blade Runner", donde se ve un enorme edificio y una imponente pantalla en la que, una mujer oriental transmite un mensaje, cuyo contenido resulta irrelevante por la fascinación ante ese efecto ilusionista y de gran carga emotiva. Ese momento siempre me pareció un buen "exordio", para atrapar la atención del público y cuya efectividad reconozco hasta el momento, por no poderla olvidar.*

Rafael Mauleón (Imagen 1)

Al transitar por cualquier ciudad del mundo, siempre salen al paso un sin fin de variados estímulos visuales, que luchan cada uno por atraer la atención de los transeúntes. Algunos lo logran, aunque la mayoría de ellos fracasan en su intento: quizá por la pobreza de su *exordio* o impacto; por la velocidad acelerada de las grandes urbes que no permiten la atención a lo mínimo o por ambas cosas. Sin embargo, son los espectaculares, las carteleras iluminadas, los autobuses con publicidad, los carteles impresos que salen por todas partes, los escaparates, los anuncios de neón, las cada vez más habituales pantallas electrónicas que informan sobre la vialidad, las noticias o sobre productos, las cotidianas pantallas de las computadoras en las tiendas que las venden, las diminutas pantallas de los teléfonos móviles, las pantallas de la televisión, las pantallas de los GPS, también las del i-pad, las fachadas de los edificios con cristales reflejantes y todos los demás estímulos visuales urbanos, hacen creer que: la ciudad se transforma de manera permanente gracias a sus imágenes cambiantes y porque habitamos la Ciudad de las Pantallas.

En ese sentido existen metrópolis y hasta lugares específicos dentro de ellas que se han vuelto referentes para comprender esa condición de ciudad que se transforma y cuyas modificaciones se dan de manera acelerada; ahí está Las Vegas y su artificial nacimiento en medio del desierto, cuya renovación permanente ha fascinado a más de un interesado en el urbanismo, entre ellos Robert Venturi y Mark Gottdiener. Lo mismo ha sucedido con Shangai y su zona de influencia, lugar que ha detonado infinidad de reflexiones en torno a nuevas concepciones sobre lo urbano y donde se cumplen muchas de las fantasías contemporáneas, entre ellas, las que tratan de explicar el uso

de pantallas urbanas tanto en esa ciudad, como en Macao o Hong Kong. Otros casos son las ciudades de los Emiratos Árabes: Dubai, Abu Dabi, entre las más destacadas, con sus aciertos y desaciertos financieros, pero manifestando al mundo su poder. En cuanto a sitios emblemáticos y que seducen por la suma de candilejas seductoras están Times Square en Nueva York, Shinjuku o Ginza en Tokio, Picadilly Circus en Londres o las emergentes zonas de cualquier ciudad que se precie de ser contemporánea: La Defense en París o AZCA (Asociación Mixta de Compensación de la Manzana A de la Zona Comercial de la Avenida del Generalísimo) en Madrid. También en la Ciudad de México, aunque de manera tímida, comienza a notarse esa espectacularidad cambiante, surgida a través de pantallas, algunas de ellas seductoras, por ejemplo: en Reforma 222, en los nuevos centros comerciales de Interlomas, Antara, la Glorietta del Metro Insurgentes, entre otros, o en las carteleras electrónicas de calles muy transitadas.

Si bien es de notar que la actualidad de las ciudades y la vida en ellas pudieran explicarse bajo la idea de su transformación, también lo es que: se orienta por diversos rumbos y sin una sola perspectiva que defina el camino idóneo para entender esa transformación de la ciudad en su totalidad. Sin embargo, probablemente se pueden detectar ciertas directrices desde la perspectiva de las nuevas tecnologías de la información, que bien pueden arrojar luz en ese sentido. Desde ese enfoque parecen muy lejanos las perspectivas que prometían resolver las grandes contradicciones que se detectaban en la ciudad del siglo XX y donde la *Carta de Atenas* era un ejemplo. Ahora la urbe se vislumbra contradictoria y cambiante, con tanta energía que le hace crecer y lanzarse a la conquista de nuevas fronteras, más allá de sus límites atravesando los campos, más allá de las alturas conquistando el aire y ahora también, invadiendo el emergente ciberespacio. Es de ese modo que, la ciudad se resiste a ser explicada desde un solo modelo o desde una sola óptica. Por consecuencia, esa ciudad disciplinar que fue concebida durante el modernismo, da paso a una multiplicidad de nuevos enfoques, los cuales resultan imposibles de abarcar o

simplemente saber de su sola existencia, a pesar de los esfuerzos que se hacen en ese sentido.

Es momento de señalar que esta investigación se interesa por reflexiones en torno a lo urbano y en relación con el barroco, en tanto se presume es una condición que facilita identificar la transformación de la ciudad a través de lo cambiante y lo múltiple, consecuencia de su aparente mutabilidad. El origen de esta investigación se perfiló, al conocer que: el urbanismo en su actual concepción, surgió durante el periodo barroco, en el papado de Sixto V<sup>2</sup> en Roma. Eso hizo suponer la probable existencia de constantes urbanas transhistóricas, que posiblemente se manifiestan todavía en la ciudad contemporánea. Con base en lo anterior, se buscó una relación de comprensión sobre el barroco que fuera más allá de sus vínculos con el arte y se le quiso acercar a la vida social, a través de entender a la ciudad barroca como manifestación inserta en un *continuum*<sup>3</sup>, entendido esto como la totalidad que fluye de manera permanente sobre el devenir. Con esa idea se identificó a la ciudad desde la normalización, a la par de la ciudad vista desde lo mutable y lo emergente, ahora vinculada con las tecnologías digitales y en particular con el uso de las pantallas. Estas, se piensa que están en estrecha relación con el vestido, porque cubren a las edificaciones sin ser parte de su arquitectura y esa condición de cubrir, desplaza la idea de protección y en ese sentido, se convierte en una práctica seductora con fines políticos. Práctica desarrollada en toda su plenitud, también a lo largo del periodo barroco.

Por lo anterior, resultó necesario encaminar la reflexión sobre el diseño urbano y sus expresiones, bajo una perspectiva, que apeló al juego de experiencias normadas bajo

---

<sup>2</sup> Su nombre real era Srećko Perić y traducido después al italiano por Felice Peretti, nació el día 13 de diciembre de 1521 (hay quienes suponen su nacimiento en 1520), en Grottammare en Piceno y murió en 1590. Su familia fue de origen eslavo y se convirtió en el 227º papa de la Iglesia Católica desde el año de 1585 y el 135º soberano de los Estados Pontificios.

<sup>3</sup> Dice Edgar Morin que “...nuestro mundo es lo no separado” (Morin, El método 6. Ética 2006 35).

metáforas experimentadas en pasados eones barrocos<sup>4</sup> y por eso el interés de comprender esas periodicidades. Al mismo tiempo se asumió que todo barroco siempre favorece la contradicción y sí se está bajo una nueva emergencia de ese tipo de eón, entonces podría ser llamada e-barroco, por ser este inicio del siglo XXI, un momento que puede definirse por la electrónica digital.

Con esas ideas es plausible identificar la reconfiguración de un nuevo poder, que ya no se identifica con el burgués, sino probablemente en la fuerza de las mayorías, detonado por la emergencia de comunidades digitales que se cree son inteligentes. Esa fuerza vital se ha manifestado en movimientos político-sociales como los acaecidos recientemente con la caída del presidente de Egipto Hosni Mubarak (سنيح مبارك) en la llamada Revolución del 2011 o lo sucedido con Julian Assange y el escándalo generado a través de los mensajes del sitio Wikileaks y de manera más cercana con el movimiento #yosoy132 en México; desde donde es susceptible pensar en un real camino democrático a través del conocimiento y que pone en crisis los dogmas liberales establecidos. También en esa línea cabe señalar que, la hegemonía lucha por mantener su *status quo* y por eso está en contra de la emergencia de otro orden y trata de imponer sus viejas normas en el mundo digital, como nuevo escenario político-económico. En ese sentido, este trabajo aspira contribuir hacia un rumbo reflexivo que no continúe las luchas por el poder, sino que busca el fomentar las relaciones del saber a través de la dialogía, en aras de explorar ciertos planos de la realidad humana y con ello generar otras miradas sobre el diseño urbano, el hombre y su vínculo con las tecnologías.

Con base en todo lo expuesto, se asumió que la ciudad actual se puede estudiar desde tres ideas importantes: la primera fue pensar que la época contemporánea tiene gran parecido con anteriores periodos barrocos, los cuales emergen y desaparecen, por eso la ciudad actual es una manifestación más de una posible Ciudad Barroca Genérica

---

<sup>4</sup> Se deberá entender a un eón como periodicidad, ya se explicará el término con mayor detalle a lo largo de la investigación.

que requiere ser explicitada. La segunda idea consideró que las metrópolis contemporáneas, probablemente serán identificadas en el futuro por la importancia que se otorga a la electrónica digital a través de sus pantallas; además caracterizada por resguardar aglomeraciones constituidas por unidades independientes, que bien pueden ser estudiadas como burbujas de una gran espuma. La tercera idea partió de reconocer que las pantallas guardan parecido con la función del vestido experimentada en el barroco histórico, siendo esto una metáfora que surge como consecuencia de las estrategias de los grupos hegemónicos; bajo esa directriz se ha detectado que al pensar la pantalla-vestido en la ciudad, se descubre que esta no solo recubre, engalana, adorna o protege elementos urbanos (ya que se rebasan por mucho esas funciones y concepciones). Se trata más bien de una interfaz que recrea las estrategias de control, que dirigen los grupos de poder hacia los grupos poblacionales fragmentados de las urbes contemporáneas, en esta etapa del capitalismo y al mismo tiempo, reproduce una condición paradójica: lo mutable/inmutable de la ciudad.

Finalmente, bajo esas tres ideas, se quiere identificar como el poder burgués ha utilizado y utiliza a las instituciones y corporaciones cobijadas bajo la urbe, para activar sus estrategias de control, pero ahora por medio del uso de las pantallas. Es por eso factible suponer que, si las pantallas llegan a dominar y caracterizar a las ciudades en el futuro, es por el uso y actualización de las estrategias de control aprendidas durante el periodo barroco, a través del vestido. En ese sentido, las pantallas se convierten en recursos de control, que se hacen pasar por nuevos elementos electrónicos importantes y determinantes del diseño urbano contemporáneo, pero que solo son actualizaciones de formas recurrentes de dominación.

Para poder evidenciar lo anterior, se han formulado tres preguntas de investigación con el fin de estructurar la lógica de exposición del trabajo, las cuales se plantean desde la

concepción de “espectador privilegiado” que sostiene Nicolás Amoroso<sup>5</sup>. A continuación se exponen esas preguntas: ¿será posible establecer elementos formales urbanos recurrentes desde el barroco hasta nuestra época, para alcanzar cierta comprensión de la ciudad? ¿cuál es una de las condiciones urbanas emergentes, caracterizadora de la sociedad contemporánea? ¿por qué se puede asumir que las pantallas son una metáfora del vestir a la ciudad e-barroca<sup>6</sup>?

De esas preguntas surgen tres hipótesis que son el eje medular de esta investigación, la primera dice que probablemente subsiste de manera no evidente una condición paralela de Ciudad Barroca Genérica en toda metrópoli contemporánea, cuando son destacados por sus hegemonías ciertos proyectos urbanos, lo cual se puede evidenciar a partir de un análisis con categorías urbanas transhistóricas, sostenidas y auspiciadas por dispositivos de poder. Se deberá entender por Ciudad Barroca Genérica (CBG) a esa zona de una gran urbe, que se quiere destacar bajo las ideas recurrentes de recuperación, repoblación y embellecimiento, con fines de incremento de plusvalía y control hegemónico de sus habitantes.

La segunda hipótesis plantea que esta época posiblemente está caracterizada por el uso de pantallas, cuyo uso en la ciudad resulta una condición urbana emergente y notable; de ese modo la pantalla se convierte en una interfaz que define a los habitantes-burbujas<sup>7</sup> de la ciudad-espuma y en ese sentido se puede hablar de una era

---

<sup>5</sup> “... se puede asumir el rol de espectador privilegiado, ejerciendo uno de los poderes intrínsecos de la capacidad creativa, el desdoblamiento. La posibilidad de participar y observar, de estar en el centro y en la periferia al mismo tiempo.” (Amoroso, El acto de crear 1993 36)

<sup>6</sup> En el universo digital se ha extendido el uso de la inicial “e” seguida de un guión, para indicar que se trata de actividades o escenarios relacionados con Internet. En ese sentido, este e-barroco o barroco electrónico, será el que se vive a través de las pantallas, sobre todo de aquellas que se conectan a la red.

<sup>7</sup> El concepto de “burbuja” es una metáfora que propone Peter Sloterdijk para explicar que ya no hay sociedad sino solo conglomerados de habitantes en las urbes, encerrados en ellos mismos y poco interesados en abrir interacciones con los demás; desde esa perspectiva los habitantes-burbujas crean a la ciudad-espuma, tema que será explicado ampliamente en el capítulo dos de este trabajo. (Sloterdijk Esferas III. Espumas. Eferología plural 2009).



e-barroca que caracteriza a esta época, como resultado de las tecnologías digitales contemporáneas dominantes y puestas al servicio del poder.

La tercera hipótesis establece que cierta mutabilidad de la ciudad-espuma contemporánea es resultado del uso de las pantallas urbanas y estas pueden estudiarse como metáforas del vestido, las cuales buscan transformar a la ciudad de manera constante, ya que son consecuencia del e-barroco orientado a la dominación seductora de conciencias.

Para poder demostrar esas hipótesis se propusieron tres capítulos, el primero buscó demostrar la existencia transhistórica de una Ciudad Barroca Genérica (CBG) con base en el estudio de la vieja ciudad barroca. Se pensó que al identificar la CBG, se descubre lo que se mantiene de barroco en la actual ciudad. Para lograrlo primero se expuso la manera como se concibió a la ciudad barroca desde la detección de constantes, a partir de considerar ciertas categorías: la ciudad como centro de poder, los espacios de trabajo, los espacios de recreo, las vías de circulación y la vivienda. Con los rasgos distintivos que surgieron al organizar la información recabada, se propuso una condición de CBG, que constituyó el Modelo de Analítico del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG) y con él se estudió a El Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, de la Ciudad de México. Con los resultados obtenidos se reforzó la noción de existencia de elementos categoriales urbanos, como formas barrocas, que trascienden al periodo barroco de manera transhistórica y se manifiestan en la ciudad contemporánea. Lo cual permitió reconocer que la Ciudad de México es también, entre otras cosas, una CBG.

El segundo capítulo buscó distinguir el barroco como periodo cíclico histórico o eón, el cual en la ciudad actual reconoció una variante y es la ciudad-espuma<sup>8</sup>, la cual está

---

<sup>8</sup> La ciudad-espuma es aquella que se define conformada por la hiperindividualización de sus habitantes, ya que sostiene agrupaciones poco solidarias y desligadas entre sí, habitando por eso espacios totalmente delimitados y aunque cercanos, mantienen sus fronteras como reductos imposibles de traspasar. Esos habitantes-burbujas no

constituida por múltiples burbujas, unidas en colectivo pero totalmente independientes. Esa condición de ciudad fragmentada, detonó a la ciudad e-barroca, la cual se caracteriza por el uso de pantallas y cuyo origen se explicó en relación con los grupos económicamente poderosos. Para comprender a la ciudad e-barroca se propuso una tipología de pantallas y se expusieron sus características más importantes, además se construyó un tejido conceptual entre los distintos planos teóricos tratados a lo largo del capítulo, explicando como la pantalla es ante todo un elemento urbano emergente y paradójicamente relacional, luego entonces opuesto a la ciudad-espuma. Con esa intención se propuso un modelo para el estudio de la ciudad, ya no simplemente como CBG, sino como ciudad e-barroca que se evidencia a través del Modelo de Estudio de Ciudad e-barroca (MECe-b). Desde ese modelo se analizó con las categorías establecidas, un proyecto urbano relevante que surgiera de las siguientes variables: a) que fuese un monumento y además emblemático; b) que hiciese uso de pantallas; c) que tuviese relación con la digitalidad y con un espacio considerado afín al barroco de la CBG; d) que fuese al mismo tiempo, una manifestación evidente de las expresiones de dominio de los grupos de poder. El caso seleccionado fue la Estela de Luz de la Ciudad de México, monumento inaugurado sobre la Avenida del Paseo de la Reforma, en enero del 2012.

El tercer capítulo justifica una estructura metafórica que interesa trabajar, la cual se construye desde los campos cognitivos “pantalla” y “vestido”. Para lograr el propósito y partiendo de que la metáfora es una manera de expresión del lenguaje, primero se explicó la concepción del vestido, pero como lenguaje, el cual ha sido trabajado ampliamente desde la semiología y la semiótica<sup>9</sup>; también se requirió entender desde los grupos de poder, la relación del vestido como moda, lo cual fue definido desde el

---

pueden vivir aislados, pero tampoco integrarse so pena de desaparecer, esa hiperindividualidad es la que hace dudar a Sloterdijk de la existencia de una sociedad y concibe la metáfora de espuma para hablar de las aglomeraciones humanas.

<sup>9</sup> En este trabajo sigue la distinción clásica que establece a la semiología orientada al estudio de los signos en sociedad como lo propuso Saussure y que conlleva al supuesto de ser una metaciencia desde la propuesta de Hjelmslev y Barthes, la cual estudia a todos los textos. Mientras que la semiótica se identifica orientada a cuestiones cognitivas y como postura epistemológica que explica y tipifica a los conocimientos.

barroco histórico y por eso su consideración; se continuó con la identificación y demostración de la metáfora estructural pantalla-vestido y su reconocimiento en un texto emblemático contemporáneo, como lo es la instalación llamada Xipe Tótec de Thomas Glasford, ubicada en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Ciudad de México; por último, se pasó a desarrollar una matriz de estudio, denominada Modelo de Estudio Metafórico de la Ciudad e-barroca (MEMCe-b), el cual integró las diferentes aportaciones de esta investigación, el cual también fue aplicado para el estudio de la instalación Xipe Tótec. Al final se buscó explicar como la ciudad e-barroca con sus pantallas al servicio del poder hegemónico, organiza espacios urbano en zonas específicas, con el fin de perpetuar sus privilegios, desde una visión macroscópica de la ciudad y en el microcosmos de los espacios de acción de las burbujas-espumas urbanas. Desde esa posición se expuso el surgimiento de nuevas prácticas sociales mediadas por la pantalla dentro de un mismo tiempo-espacio, por ejemplo: trabajo/ocio, diversión/monotonía, actividad/descanso. Cabe decir que esas mismas categorías existieron de manera simultánea en las grandes ciudades barrocas, gracias a sus espectáculos<sup>10</sup> memorables y generados por los recursos del pueblo.

Finalmente se pudo verificar la actualidad de esa misma línea estratégica de poder hegemónico burgués, pero bajo una disertación que hizo notar de manera paradójica que: ante la aparente emergencia de esta nueva era que sigue patrones impuestos desde épocas pasadas, se manifiesta la posibilidad de un auténtico cambio, el cual parece surgir desde el mismo uso de las tecnologías digitales. Este trabajo va en ese sentido y en pro de una pantalla que propicie comunidades colaborativas, inteligentes y críticas, no solo espectaculares e ilusionistas.

---

<sup>10</sup> El espectáculo ha sido estudiado fundamentalmente desde sus tipos, por ejemplo: los teatrales; de fiesta, de baile y danza; de la música; de la voz y la palabra; de riesgo, competición y habilidades; cinematográficos y electrónicos en el texto coordinado por Andrés Amorós y José María Díez Borque (Amorós Historia de los espectáculos 1999). En este trabajo más que tipificar al espectáculo, lo que interesa es reconocer que abre relaciones entre eventos y espectadores, con fines de aparente entretenimiento, sin embargo se sabe que siempre están cargadas sus manifestaciones de ideologías que imponen los grupos hegemónicos y ha sido utilizado como estrategia distractora (los carnavales), aleccionadora (el teatro y la ópera), de memoria que fortalece identidades (las fiestas), entre otras posibilidades.



Imagen 2. Fachada de la Chiesa del Gesù, la cual se reconoce como la primer iglesia barroca en la ciudad de Roma, Italia. Cabe señalar que el uso de falsas, columnas y pilastras, los diversos planos de la fachada que generan luces y sombras cambiantes a lo largo del día y los demás elementos ornamentales, hacen de esta edificación, una nueva propuesta orientada a provocar emociones. (Foto Alessio Damato, Julio 2007).

## El barroco y sus enfoques de estudio

Es muy tentador el querer reducir a unas cuantas ideas lo que es el barroco y con ello construir su diferencia con lo clásico o mejor dicho, con el renacimiento. Heinrich Wölfflin asumió que el renacimiento buscó sobre todo la belleza, a partir de la armonía, el equilibrio, lo apacible; se dijo que ese estilo aspiraba a la perfección en gran medida razonada. El barroco (ver Imagen 2) por el contrario, se dirigió a los afectos, al sobresalto, al éxtasis, a la embriaguez, fue directo y arrollador, buscó el instante, dejando una sensación de malestar (Wölfflin Renacimiento y barroco 1991 39). Lo anterior es a grandes rasgos lo que comúnmente se establece sobre las diferencias entre estos dos movimientos artísticos, desprendiéndose de un determinismo que buscó tipificar a estos periodos expresivos. Sin embargo, ante el determinismo se instaura el indeterminismo, si bien este último ha sido en gran medida soslayado por gran parte de las culturas occidentales. Cabe suponer que en las primeras etapas de la evolución del hombre, haya sido el indeterminismo la base primordial con la que se relacionó con su entorno y lo sigue siendo en la actualidad. Es probable que bajo esa condición, quedó sembrada la semilla primigenia, depositada en tierra fértil y así germinó el inicio de la construcción de la realidad, a la par del humanismo y de un primer orden dado a las cosas. En el origen estaban las fuerzas opuestas y al mismo tiempo complementarias, que se unieron para concebir algo nuevo en un permanente diálogo, pero después provocaron disputas bajo dialécticas<sup>11</sup> dominantes. Es por eso

---

<sup>11</sup> Se sabe que el origen de la dialéctica (διαλεκτική) es griego, relacionado con la técnica o arte generaban un método de conversar análogo a lógica argumentativa, pero a partir del siglo XVIII, la dialéctica se entendió como una serie de ideas culturales que conformaban una tesis y que se contraponen a otras que muestra sus contradicciones y problemas que se identificó como antítesis. G.W.F. Hegel supuso una dinámica tensional que enfrentaba tesis y antítesis hasta conformar la síntesis, como nuevo modo de comprensión de algo. Ese conocimiento se convertiría con el tiempo en la nueva tesis y que por lo mismo requeriría de la emergencia de su antítesis y su resolución en nueva síntesis, así por siempre. Así es como Hegel explicó lo constante a través del cambio, gracias a pensar la realidad conformado por opuestos, que por entrar en conflicto generan nuevos conceptos que siempre se enfrentan con lo opuesto (Hegel Fenomenología del Espíritu 1985). Carl Marx utilizó a la dialéctica para explicar la "lucha de clases" como historia de la humanidad, a través del conflicto entre poderosos (burguesía) y oprimidos (proletariado). (Marx y Engels Manifiesto del Partido Comunista s/a) Se entiende en este trabajo que la dialéctica es esa concepción que piensa a la realidad siempre binaria opuesta, en constante tensión y hasta confrontación, por eso siempre fragmenta y genera escenarios de permanente conflicto.

comprensible que: renacimiento y barroco, se reconocieran en el pasado bajo una condición de opuestos.

Bajo esa última concepción, siempre ha sido Heinrich Wölfflin un referente cuando se busca distinguir al barroco de lo que fue el renacimiento, él consideraba que el nacimiento del primero se debió a la desintegración del segundo. Del primero dijo que era libre y pintoresco, mientras que del segundo lo supuso un tipo de arte riguroso. Cabe hacer notar que para este estudioso, la expresión barroca se desarrolló fundamentalmente en Roma (al proyectarla Sixto V como Ciudad Santa al final del siglo XVI). “Ciudad Eterna” que fue también el lugar donde la expresión renacentista adquirió el mayor rigor, diluyéndose paulatinamente y dando paso al nuevo estilo a través de los grandes maestros: Miguel Ángel, Antonio de Sangallo, Vignola, Giacomo della Porta, Madrena, entre otros (Wölfflin 16-25). También sugiere la tradición que los orígenes históricos del barroco fueron resultado de los movimientos de la iglesia reformada en Europa, por lo que el Concilio de Trento, los Jesuitas y toda la energía que supuso el tratar de revitalizar a la Iglesia Católica, se desbordó en múltiples manifestaciones expresivas desde la misma Ciudad de Roma post-renacentista. Esas diversas expresiones fueron exportadas, copiadas y también reelaboradas en distintos lugares del mundo conocido y eso dio paso a lo que se conoce hoy por barroco histórico en el arte, es decir, un estilo que se contrapone y ubica entre el renacimiento y el neoclásico.

En épocas recientes, las reflexiones en torno al estilo barroco surgieron desde distintos lugares y se acepta que: iniciaron sus primeras reconsideraciones contemporáneas sobre lo que se sabía de él a principios del siglo XX en Europa; posteriormente será en América donde se replantee sus particularidades pero desde diferentes investigaciones, ensayos y novelas como las de Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama, João Guimarães y en México con Francisco de la Maza, Octavio Paz, Bolívar Echeverría, Mauricio Beuchot, Samuel Arriarán, Carlos Monsiváis, Jorge Alberto

Manrique, Martha Fernández, Manuel González, Juan Pedro Viqueira entre los más reconocidos.

De manera puntual, los variados esfuerzos que se pueden identificar hacia la búsqueda por una explicación sobre el barroco en el siglo pasado, surgieron en sus primeras décadas. Según Pierrette Malcuzyński existen dos tendencias para describirlo, la primera lo entiende como un fenómeno recurrente de la historia y en ella se encuentran los trabajos de Oswald Spengler, Wilhelm Morringer, Oskar Walzel, Georg Weise y Leo Spitzer; la segunda perspectiva lo supone una periodización o historia tipologizante y así lo identificó Benedetto Croce, al referirse al Barroco como una forma de fealdad artística y perversa<sup>12</sup> o los trabajos de Helmut Hatzfeld, quien reconoce a España como el centro de donde emana ese espíritu (Malcuzyński El campo conceptual del [neo] barroco [Recorrido histórico y etimológico] 1994 25). Por otro lado, en la abadía de Pontigny, la cual fue comprada por el profesor Paul Desjardins (1859-1940), cuando en ese lugar, a partir de 1910 y durante los veranos, se recibieron a intelectuales europeos convocados a disertar libremente sobre distintos temas. Esos encuentros durante la entre-guerra se conoció como “Les Décades” de Pontigny, espacio que se distinguió por su tolerancia en medio de los sistemas totalitarios europeos dominantes. En 1931 el español Eugenio D’Ors (1881-1954), abordó el tema del barroco en esa abadía; su exposición así como otros textos de él fueron impresos por Gallimard en 1935 como Du Baroque, convirtiéndose en una obra influyente y que presentó al barroco como el espíritu de una época (Domínguez Lo barroco, de Eugenio D’Ors 2002). Cabe decir que antes Werner Weisbach había publicado en 1921 su libro Der Barok als Kunst der Gegenreformation (El Barroco Arte de la Contrarreforma), donde estableció un

---

<sup>12</sup> Esta posición seguramente inicia con los trabajos de J.J. Winckelmann, quien fue un promotor del arte clásico y por lo mismo atacó al Rococó francés, dice al respecto Ortega que “... Winckelmann experimenta una crisis moral honda y angustiosa, la imposibilidad de encontrar a Dios en la calma de la oración, y tuvo que evolucionar interiormente para hallar una salida, una salvación, una nueva fe vivificadora en la veneración de un objeto profano, la belleza del arte antiguo, a la que debe él liberar no sólo del ocultamiento inmoral que el barroco y el rococó le habían impreso, sino también de la versión romana de la tradición griega, rechazando la falsa unidad de la antigüedad grecorromana tan cara a la erudición antiquitante del siglo XVIII”. (Ortega Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios 1992 30 ).

paralelismo entre el estilo artístico y la ideología de su tiempo. Aunque el mérito de Eugenio D'Ors fue ampliar la visión del barroco a través del texto que publicó, el cual se difundió por todo el mundo.

En cuanto a las investigaciones en este país, Jorge Alberto Manrique en un trabajo para el Colegio de México que denominó Historia de las artes plásticas, ofreció un recuento de importantes textos que se enfocaron a estudios relacionados con el barroco desde el campo del arte, entre los que se pueden destacar los realizados por Manuel Toussaint, Pedro Rojas, Manuel Romero de Terreros, José Rojas, Raúl Flores, Francisco de la Maza, Constantino Reyes, Justino Fernández, Manuel González, Erwin Walter Palm, Víctor Manuel Villegas y del mismo Jorge Alberto Manrique, los cuales se editaron hasta un poco después de la segunda mitad del siglo pasado (Manrique Historia de las artes plásticas 1965-1966 229-268).

Después de la segunda mitad del siglo XX y en relación con eventos que discurren sobre el tema del barroco, será hasta 1980 cuando se propone el I Congreso de Barroco Latino-Americano en Roma, el cual se encargó de revisar el estilo en Hispanoamérica y donde se discutió la validez de la manifestación autóctona de los barrocos en el nuevo continente, ya que se reconocía cierta unidad y coherencia expresiva en ciertos aspectos, pero también la gran diversidad regional. Hay que señalar que Roma de manera generalizada, dejó de ser el punto entorno al cual giraba el eje y estudio sobre el barroco, ya que se reconoció la relevancia de España y Portugal como portavoces del llamado Barroco Hispano y su vocación por llevarlo a sus colonias junto con los códigos culturales que lo envolvía; pero estaba latente en los temas tratados en ese congreso, la idea del reconocimiento internacional de los llamados Barrocos Americanos y de la identificación y particularización de cada uno de ellos.



Siguiendo esa línea de interés sobre los Barrocos Americanos, la segunda versión del congreso se efectuó en 1991 en la Ciudad de Querétaro, México y en él, sobre todo se valoró la pertinencia de los modelos de estudio expuestos en el primer evento. Cabe destacar que pasó de ser un congreso Latinoamericano a Hispanoamericano en su denominación y si bien se sabe de interesantes discusiones, Mario Sartor se lamentó de que fue una desgracia el que no se hubieran publicado las actas (Sartor Sobre el mal llamado "Barroco Iberoamericano". Una duda semántica y una teórica 2003), aunque hay textos de algunos ponentes que sí se publicaron individualmente.

La tercera cita fue en Sevilla, España en el 2001 bajo el nombre de "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad". Los trabajos generaron nuevas lecturas para el estudio del Barroco Americano y su relación con Europa, pero incorporando estudios sobre los medios de producción artística, el trabajo de los talleres artesanales, la formación de gremios y cofradías y su repercusión social en la vida cotidiana de las ciudades barrocas, ya que este fue uno de los temas centrales y desde donde la ciudad fue analizada de nuevo y entorno a la:

Fiesta: religiosa y civil, como expresión amplia de los distintos estamentos urbanos capaces de generar unos modelos de cultura barroca que aún subsisten en nuestros días. Y, como complemento a esta visión del universo barroco, el análisis del soporte físico de la ciudad. En estas jornadas tuvimos ocasión de reflexionar sobre una ciudad que cualifica el uso de sus espacios públicos más allá de su traza inicial y es capaz de transformar, a través de una compleja escenografía, plena de simbolismo, a éstos dotándolos de su más genuina fisonomía barroca. "La conjunción de lo lúdico con las manifestaciones de lo religioso y del poder civil en las plazas americanas - venía a decir el comunicado final del Congreso- señala la fuerza de esa centralidad inicial y los renovados y jerarquizados usos de las mismas". (Moreno, Introducción. II Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano 2001).

En el año 2006 se convocó al IV Congreso Internacional del Barroco Hispanoamericano y la cita fue en Ouro Preto, Brasil bajo el mismo nombre de “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”. En esta ocasión la perspectiva de la convocatoria fue interdisciplinaria, y se buscaba continuar con las discusiones anteriores, bajo seis temarios: teoría, fuentes y crítica; expresiones formales y categorías de análisis; iconografías, modelos y tratados; sistemas de producción, aspectos técnicos, corporaciones y cofradías; la sociedad del barroco, uso del espacio urbano, la fiesta y el mercado; encomienda, mecenazgo y circulación de obras. Por desgracia no se ha tenido acceso a las actas del congreso.

En una línea distinta, se convocó en el 2009 a un Congreso Internacional “La Cultura del Barroco Español e Iberoamericano y su Contexto Europeo”, en Varsovia, Polonia, bajo el auspicio del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y el Instituto Cervantes de Varsovia, conmemorando el 400 aniversario de la publicación del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega y el 250 aniversario de la muerte de Haendel. El objetivo del congreso fue el estudio de la cultura del barroco, considerado como el primero de los grandes movimientos culturales con proyección y alcance intercontinental, desde la óptica comparada e interdisciplinar, con el acento puesto sobre el papel y la especificidad del Barroco Español e Iberoamericano respecto del Barroco Europeo. El temario se dividió en cinco rubros los cuales fueron: mentalidades e ideologías: universalidad y variedad del barroco; nacimiento de la estética moderna: su evolución y carácter itinerante; modelos literarios, teatrales, musicales y artísticos: aportaciones indígenas y aportaciones europeas; circulación e intercambio intercontinental de las ideas y de los creadores; realizaciones y manifestaciones de la literatura, teatro, música y arte barrocos. Había una promesa de que se publicarían las actas en mayo del 2010, pero hasta la fecha no se han podido localizar.

En el 2010 se convocó en Valladolid, España el Congreso Internacional “Del Barroco al Neobarroco: Realidades y Transferencias Culturales” donde se presentaron distintos

trabajos en relación de nuevo, con una perspectiva que superaba la idea del barroco como estilo<sup>13</sup>. Los textos giraron en torno a las artes: pintura, literatura, música, teatro, arquitectura; procesos culturales; organizaciones históricas; análisis del discurso; epistemología, entre otras. Las actas fueron publicadas en el 2011.

En cuanto a publicaciones colectivas importantes y recientes, que no lo traten como estilo artístico, solo se ha encontrado una en España preparada en el 2004 y que se compone de una interesante colección de ensayos, que buscó la reflexión de distintos expertos sobre el barroco, auspiciada por el Ayuntamiento de Madrid y el Centro Cultural Conde Duque, la cual ofreció una panorámica sobre las preocupaciones y últimos acercamientos al estudio del barroco, tanto como manifestación cultural recurrente, como en su perspectiva epistemológica y de *ethos* cultural. Sin embargo existen referencias que dan cuenta de otros importantes trabajos sobre el barroco, como ejemplo vale la pena citar lo que dice Pierrette Malcuzyński al respecto:

En suma, todo esto forma parte de un fenómeno generalizado de moda, de ese cierto retorno del interés que viene a marcar, en particular desde hace unos quince años, una obsesión por todo lo que atañe al Barroco, como lo atestiguan sucesivos coloquios, muchas tesis y la multiplicación de reediciones de obras del siglo XVII. Por ejemplo, el término de *«baroque realism» para rendir cuenta, por parte de la canadiense Margaret Atwood, de una de las últimas novelas de John Updike; el juego de palabras «Barroco Grosso» y la expresión «barroquismo expresivo» con respecto a las novelas del autor español Alfonso Grosso (cf. Caverio 1975 y Domingo 1973). Y hasta la «razón barroca (de Baudelaire a Benjamin)», en la obra de igual título por Christine Buci-Glucksmann (1984), que ve en ella la «razón del Otro» tal como la reivindicaron Musil, Barthes y Lacan. Y también ese estudio de José Ortega (1984) que aplica las afirmaciones de Severo Sarduy retomando bajo la*

---

<sup>13</sup> Se participó en este congreso con un trabajo titulado *El e-barroco como antesala de un nuevo humanismo*, en el cual se expusieron los avances de esta investigación. (Fuente Ballesteros, R. de la *et al* Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales 2011).

denominación de «estética neobarroca» las características de la novela hispanoamericana desde mediados del siglo XX (Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante, Fernando del Paso, Ernesto Sábato); y una tesis de Ph. D. (1982, inédita, que yo sepa) de Lynne Elizabeth Overesch, en la que ella estudia las tendencias y el estilo «neobarrocos» de la novela española actual, en Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Juan Benet y Gonzalo Torrente Ballester —esto en la medida en que, para Overesch, el período actual tiene características paralelas normalmente asociadas con el Barroco. Y, finalmente, para citar un último ejemplo bien reciente, la obra de Guy Scarpetta, *L'Artifice* (1989), que rechaza la acepción histórica del Barroco y halla una forma perenne de éste que circula de era en era atravesando las culturas y los géneros artísticos, y en la que se trata, en completo desorden, a Picasso, Andy Warhol, Baudelaire, Gadda, Tiepolo, Mozart, Monteverdi, Schönberg, Berg y Webern, así como Danilo Kis y Carlos Fuentes (Malcuzyński 36).

En consecuencia, se puede notar que hay un creciente interés por reflexionar en torno a los barrocos desde distintos enfoques y se puede inferir lo siguiente: primero que los encuentros de interesados en el tema a través de eventos especializados, al inicio se dieron en periodos muy separados en el tiempo, pero estas periodicidades se han ido acortando y diversificando en el tema de sus reflexiones y se ha incluido de manera constante el tema de la ciudad. Segundo, que las numerosas publicaciones especializadas y el creciente número de ensayos que aparecen fundamentalmente por internet, demuestra que el tema está vivo y en franca expansión, cuyas causas son variables pero que se inscriben muy probablemente en una desconfianza por lo conocido y una urgencia por comprender la explosión de la abundancia y el mestizaje o la hibridación, condición explicada por los interesados en el campo del Barroco Americano. Tercero, que en cuanto a los tipos de trabajos, estos se pueden dividir: entre los preocupados por tratar al barroco como estilo, presentándose como estudios importantes y novedosos sobre este tipo de expresión artística (y que son

probablemente los libros que más se imprimen<sup>14</sup>); por otro lado están los que se interesan por considerarlo una época recurrente y que buscan definir o relacionar el momento actual, con la emergencia de un nuevo barroco y que se pueden ubicar en el campo de los estudios de la cultura, tema nodal en los congresos y también de los textos especializados; finalmente los que buscan ver en él una condición epistemológica y que se convierten en los trabajos emergentes que aspiran a clarificar y distinguir al barroco simplemente como estilo, de otros enfoques de estudio.

De todos estos distintos modos de tratar al barroco, las dos últimas perspectivas son las que interesan a este trabajo, es decir, el barroco visto como un nuevo periodo que emerge en la actualidad y de manera tangencial, como una condición epistemológica que guarda relación con la emergencia de prácticas sociales paradójicas; como perspectiva de estilo, se tocará solo cuando sea estrictamente necesario. Con estos enfoques se busca explicar las condiciones aparentemente cambiantes de la ciudad contemporánea y sus discursos. Por eso el barroco se asume como el nombre de una dimensión de realidad, la cual promueve cierto tipo de estar en el mundo, cuyas particularidades y características se explicarán a lo largo de los capítulos de esta investigación.

---

<sup>14</sup> El sitio Arteespaña.com, tan solo promueve más de ochenta libros recientes sobre Barroco en lengua castellana, siendo los más viejos dos textos relacionados con Murillo de 1990 y otro sobre Arquitectura de la fiesta y del poder del mismo año: <http://www.arteespana.com/librosartebarroco.htm>



Imagen 3. Vista de la Basílica de San Pedro (Giovanni Battista Piranesi 1720-1778).<sup>15</sup>



<sup>15</sup> [http://mundabor.files.wordpress.com/2011/06/piranesi\\_unfinished\\_st\\_peters.jpg](http://mundabor.files.wordpress.com/2011/06/piranesi_unfinished_st_peters.jpg)

### La ciudad barroca: un modelo urbano para comprender la ciudad contemporánea

*A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes.*  
Octavio Paz de El laberinto de la soledad

La ciudad<sup>16</sup> es un producto complejo de la humanidad y por lo mismo una manifestación de la cultura que vista desde un enfoque contemporáneo, no solo se le puede ver como resultado de diferentes periodos evolutivos del hombre, es también consecuencia de la manera en cómo una comunidad humana comprende una realidad y le da sentido. Es por eso expresión y contenido de los pueblos, pero al igual es la incubadora donde el hombre aprende los sentidos que después incorpora en él. Ferran Mascarell dice a propósito de lo expuesto, que el ambiente urbano “... es producto y productor. Esa doble condición es la que convierte la ciudad –y su inmensa complejidad– en una de las realizaciones más hermosas y misteriosas de la cultura humana...” (Mascarell Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura 2008 41).

La ciudad nace y su surgimiento puede ser espontáneo o también ordenado, aunque hay que reconocer diferentes modos de comprender el ordenamiento de una urbe, lo cual depende de diversas variables y estas pueden ir desde la planificación hasta la contradicción como lo supone Hans Kollhoff (en Ordeig Diseño urbano y pensamiento contemporáneo 2004 290) y el mismo Rem Koolhaas (Koolhaas La ciudad genérica

---

<sup>16</sup> Existen varios criterios para establecer lo que debe entenderse por ciudad, entre ellos el que se otorgue esa denominación por parte de un monarca o que exista un estatuto legal. Otro criterio dice que toda aglomeración de más de 10 mil habitantes y que sus actividades se concentren en la industria, comercio y servicios, deberá ser considerado una ciudad, sin embargo no existe acuerdo en esto. Uno más toma en cuenta tanto su densidad poblacional y su actividad económica en la que predomina su industria, comercio y servicios, requiriendo para ello identificar sus áreas de trabajo, su áreas de vivienda, sus zonas de esparcimiento y sus vías de circulación. En ese sentido los asentamientos que se dediquen fundamentalmente a la agricultura, no serían considerados de este modo, aunque eso no signifique que no sean también escenarios complejos. Este será el criterio que se acepte para ciudad en este trabajo.

2006). Por eso no solo es relevante estudiar la identidad de una ciudad, también resulta factible entenderla en su dimensión de contrarios y hasta contradictorios.

Cabe decir que desde hace algunos siglos, el urbanismo ha sido una manera de comprender y ordenar la ciudad, y para Juan Ramón Triadó, el gran momento del urbanismo moderno se dio durante el periodo barroco (Triadó Las claves del arte Barroco 1986 25-29). Lo anterior parece una hipérbole, aunque más bien su uso pretende situar al urbanismo barroco (ver Imagen 3) como el periodo que marcó una línea divisoria entre la concepción de la ciudad del pasado y la ciudad moderna (entiéndase en este caso que, el origen de la modernidad parte entre otros del barroco con representantes de la talla de Gottfried Leibnitz o René Descartes, entre muchos otros). En ese sentido el urbanismo de la ciudad barroca debe verse como un parteaguas, el cual parece que sigue aún vigente, como se podrá identificar a lo largo de este capítulo.

Lewis Mumford dice que la ciudad barroca fue resultado de la relación entre un nuevo urbanismo, una política absoluta y una economía centrada en el poder:

Por tanto, cesó la multiplicación de las ciudades. No se construían ciudades para una clase creciente de pequeños artesanos y mercaderes; la ciudad dejaba de ser un medio para conseguir la libertad y la seguridad. Era más bien un medio para consolidar el poder político en un solo centro directamente bajo la supervisión del rey e impedir todo desacato a la autoridad central desde lugares lejanos que por esa misma circunstancia era fácil gobernar. La época de las ciudades libres, con su cultura vastamente difundida y con formas de asociación relativamente democrática, cedió el lugar a una era de ciudades absolutas, centros que crecieron sin orden alguno y que dejaban a otras ciudades en la alternativa de aceptar el estancamiento o de imitar sin recompensa alguna a la capital todopoderosa. La ley, el orden y la uniformidad son productos esenciales de la capital barroca (Mumford La cultura de las ciudades 1982 140).



Esos valores parecen estar todavía vigentes o ser las aspiraciones de las grandes ciudades y capitales de las democracias contemporáneas, prueba de lo anterior es el trabajo de reconstrucción llevado a cabo en algunas importantes urbes europeas destruidas por la guerra. Se ha llegado al extremo, ante grandes debates sobre la reconstrucción de esas ciudades devastadas, el regresarles su esplendor que tuvieron en la era del barroco; ejemplo de esas ciudades son: Dresde, Budapest, Varsovia, entre muchas otras. A propósito de Dresde y su reconstrucción, dice Ascensión Hernández:

... esta reconstrucción planteada como una cuestión nacional está inmersa en un programa de refundación ideológica en el que la ciudad, impulsada por la administración local, va a regresar a su mayor esplendor, al siglo XVIII, olvidando todo lo sucedido desde entonces y como si fuera posible dar marcha atrás a la historia (Hernández Martínez La clonación arquitectónica 2007 94).

Seguramente las razones por mantener ese estilo son por esos valores orientados al control y que se quieren perpetuar más o menos del mismo modo, además de sumarse la teatralidad y la espectacularidad, que fueron características básicas de toda ciudad barroca. Esa teatralidad y espectacularidad se observa en la Plaza de San Pedro, en el Vaticano, de estilo barroco (proyecto desarrollado por Lorenzo Bernini) y también se puede ver en el de las ciudades españolas a partir del diseño de sus nuevas trazas más allá de sus viejas murallas y sobre todo en el rediseño de sus Plazas Mayores. También se nota en las nuevas ciudades novohispanas basadas, algunas de ellas, en modelos cosmológicos y simbólicos. Se ve en París a través de sus Plazas Reales, avenidas y bulevares, que buscaban la circulación de sus carruajes y el paseo de los viandantes o en Versalles a partir del diseño de sus jardines, entre otros muchos ejemplos que se pueden citar y que se revisarán con cierto detalle en este capítulo, buscando responder las siguientes preguntas:

¿Será que los modos de definición y apropiación de la ciudad barroca del pasado habrán desaparecido? De no ser así ¿será posible establecer elementos formales urbanos recurrentes desde el barroco hasta nuestra época, para alcanzar cierta comprensión de la ciudad?

La respuesta dice que probablemente subsiste de manera no evidente una condición paralela de Ciudad Barroca Genérica en toda metrópoli contemporánea, cuando son destacados por sus hegemonías ciertos proyectos urbanos, lo cual se puede evidenciar a partir de un análisis con categorías urbanas transhistóricas, sostenidas y auspiciadas por dispositivos de poder. La Ciudad Barroca Genérica (CBG) será por lo tanto, el conjunto de contantes que se identifiquen en proyectos urbanos del pasado y que se descubre sobreviven en la actualidad de manera transhistórica, sin que necesariamente se tenga conciencia de ello. Para verificar el supuesto anterior, se propone un modelo para la comprensión de la ciudad actual, que surja del estudio de la ciudad barroca por ser como se dijo, origen del urbanismo moderno. El fin por lo tanto será, solo detectar las similitudes y coincidencias que hay entre ciertos importantes proyectos urbanos actuales de la Ciudad de México, con algunos del periodo barroco. Cabe decir que se espera que dicho modelo también se utilice en el estudio de otros proyectos relevantes de cualquier ciudad contemporánea, siempre y cuando se busque encontrar asociaciones con el poder hegemónico.

Para alcanzar la demostración del supuesto, se propuso la exposición de tres temas y el análisis de un caso. El primero buscó entender a la ciudad barroca y para ello fue necesario abordarla desde un modelo de estudio que permitiese su identificación, a partir de categorías extraídas de modelos urbanos ya conocidos y con el fin de servir como herramienta teórica de comprensión, estas categorías fueron: los espacios de trabajo, de recreo, de circulación y de vivienda, bajo dispositivos de poder. El segundo tema fue el uso de las categorías establecidas, a partir de la organización de la información recuperada sobre las ciudades barrocas seleccionadas; dicha información

no buscó ser exhaustiva pero sí puntual sobre los tópicos de interés, con el fin de detectar una serie de constantes y con ello proponer un modelo de análisis para encontrar una factible CBG. El tercer momento utilizó esas constantes reconocidas, como categorías conformadoras del modelo de análisis de la Ciudad Barroca Genérica (MACBG), él cual se aplicó en el estudio de un caso, cuyos resultados permitieron descubrir similitudes y diferencias entre las ciudades barrocas del pasado y el proyecto analizado. La zona de estudio elegida fue la del: Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, de la Ciudad de México<sup>17</sup>, por ser uno de los proyectos relevantes, al final del periodo de gobierno de Andrés Manuel López Obrador y el inicio del gobierno de Marcelo Ebrard. Al final se argumentó la pertinencia de hablar de una CBG, como recurso teórico urbano legítimo y con aplicación efectiva en el estudio de la ciudad contemporánea.

### **1.1. Las ciudades barrocas**

El surgimiento de la ciudad barroca supone una serie de cambios que cobraron sentido en su traza, de la que nació un nuevo diseño urbano, el cual modificó aspectos que fueron importantes en la ciudad medieval, pero ya de poco interés en la ciudad renacentista. Ejemplo de ello fue su desinterés por las murallas, consecuencia entre otras cosas de los avances en la artillería de los nuevos ejércitos, que dejaban obsoletas a las viejas fortificaciones. Esto trajo como consecuencia pasar de la noción de una ciudad cerrada a otra que se pensó abierta, para hacer frente a los nuevos tiempos y necesidades de los tránsitos de ejércitos y transportes. Cabe recordar que esa ciudad medieval europea amurallada, protegida de las luchas continuas a las que tuvo que hacer frente, también fue una ciudad resguardada por instituciones sólidas y protectoras, como el Feudalismo y la Iglesia, que a través de sus señores legitimados

---

<sup>17</sup> De ese modo se suma este trabajo a la tesis que sostiene el Dr. Oscar Terrazas Revilla, quien plantea que las ciudades se constituyen a través de sus caminos en detrimento de la postura del modelo concéntrico de Burgess, para mayor información consultar su libro *La ciudad de los caminos. El caso del corredor de Tlaxacala-Puebla*. (Terrazas, *La ciudad de los caminos. El caso del corredor de Tlaxacala-Puebla*, 2005).

por su “Dios”, participaron en la conformación de la etapa humana que será denominada en este trabajo como Teocéntrica (ya que todo giraba en torno a lo divino). Esas instituciones fueron los pilares del poder en un mundo donde el Teocentrismo estricto daba sentido y se encargaba de estructurar las relaciones humanas entre los líderes y sus vasallos. Fue esa una sociedad cerrada e impuso esa misma concepción hacia sus vías de tránsito que fueron pocas y peligrosas, ya que lo externo seguramente se concibió incierto e inseguro y en lo interno<sup>18</sup> se buscó la seguridad a través del control del comportamiento por castigos infames, lo cual también daba seguridad (Pirenne Historia económica y social de la Edad Media 1975). Es en ese sentido que en la ciudad medieval los espacios de recreo fueron prácticamente inexistentes (aunque hubo una vida pública en el mercado de los llamados “nuevos burgos” y en el rito religioso), ya que la catolicidad medieval, no aceptó la diversión como algo recomendable, salvo en fiestas como el Carnaval. En cuanto a los espacios de trabajo fueron normados de manera estricta por el sistema gremial hegemónico, el cual también fue cerrado y muy controlado con el fin de resguardar la producción y la rentabilidad de la ciudad, desde ella misma y pensándose libre. Por último, la casa habitación del pueblo fue muy precaria, es decir, sencilla y sin lujos; el mismo castillo fue un lugar de defensa el cual se substituyó en las ciudades por las murallas y únicamente el templo mantuvo ciertos lujos para la reificación y loa a la divinidad.

Lewis Mumford asume que la única institución que se mantuvo más o menos integra al final de la época medieval fue la Iglesia. Sin embargo, al transformarse y dejar de ser un baluarte de apoyo moral, no pudo mantener la unión social europea, fragmentándose en busca de una renovación, lo cual trajo consigo una revolución espiritual, social y urbana. Es en ese escenario donde la iglesia universal comenzó a fragmentarse por múltiples condiciones y dio paso a que en un mismo lugar coexistieran feligreses de nuevas iglesias, convertidos también en enemigos (Mumford

---

<sup>18</sup> Iuri Lotman explicó a través de su concepción de semiosfera, cómo emerge la noción de lo dentro y de lo fuera, donde lo que está dentro es lo propio y lo que da identidad y sentido, mientras lo externo es lo diferente y lo extraño, quizá hasta enemigo; mientras más cerrada fuese una semiosfera, menos permitirá la intromisión de lo externo y esa es una característica que se observa en las ciudades amuralladas. (Lotman La semiosfera I 1996)

475). Ese fue el escenario de la nueva ciudad que dejaba las murallas y el medioevo, donde también quedaba atrás el poder de los primeros burgueses.

Cabe señalar que fue durante el renacimiento que el poder de la burguesía se consolidó y las repúblicas comenzaron a desestabilizar el orden rector dominante durante la Edad Media. De ese modo la ciudad renacentista surgió bajo principios de una nueva organización político-económica, la cual propició una crisis sobre todo en el orden de la fe, abriendo las posibilidades del emergente sistema capitalista el cual requirió de la apertura de vías y de caminos, de espacios de recreo que favorecieran el consumo y de la apertura de las formas de producción, pero ahora controladas por los nuevos poderosos, los cuales para finales del siglo XVI no fueron los burgueses, sino los emergentes reyes absolutistas y el surgimiento de sus fastuosas cortes, que florecieron plenamente ya en el siglo XVII. Entonces si bien los burgueses llegaron a ser independientes al final del medioevo, para los siglos XV y XVI, perdieron ese poder a favor de los príncipes laicos y religiosos. La vida pública de la ciudad postmedieval de manera paralela, vio nacer en lugares del norte de Europa, el interés por la vida privada de las familias. El deseo por el interiorismo del hogar fue una respuesta a las hostilidades que generaba la multiplicación de nuevos credos, una condición que antes fue solo del interés de las comunidades religiosas y que se extendió en esos años, también a lo secular.

La ciudad barroca surgió como consecuencia de lo anterior y dentro de una transformación de los asentamientos humanos que lograron imponerse durante el siglo XVI en capitales de imperios, reinos y colonias muy poderosas. Por lo tanto, la ciudad barroca fue el resultado del triunfo de una nobleza encabezada por el rey o el papa, y que convirtió a ciertas ciudades en la capital de su poderío. Necesitó para ello la construcción de espacios que le facilitaran la instauración y demostración a toda costa de manifestaciones y el ejercicio de ese poder absoluto. Se pasó así de un Teocentrismo a un Homocentrismo, este último identificado cada vez más en la figura

representada por el monarca, instaurándose así lo que se conoce como el Absolutismo y que se sintetiza por la frase expresada por Luis XIV, “el Estado soy yo”, máxima sentencia que identifica el mando en una sola persona.

No hay que suponer que el barroco se reduce al Absolutismo, ya que solo es una de sus manifestaciones y su proyecto urbano, aunque relevante, también fue uno entre otros proyectos, pero se considera que en esas variaciones hay constantes. Es por eso que se propone para la comprensión de la ciudad barroca, primero identificar sus posibilidades de abordaje, a través de la definición de categorías que en su conjunto permitan construir un modelo analítico, con el cual comprenderla. No se busca agotar las posibilidades sobre lo que se puede decir acerca del proyecto urbano barroco, pero sí responder a las interrogantes de esta investigación y con ello reconstituir una totalidad, que se sabe nunca será absoluta. Cabe señalar que solo como modo de encontrar ejemplos destacables para explicar las condiciones de la ciudad barroca, se utilizan fragmentos urbanos de ciertas ciudades reconocidas como emblemáticas de ese periodo histórico, entre ellas están Roma (no en su perspectiva imperial), París, Valladolid, Venecia, Ciudad de México, Lima y Quito, la selección de ellas fue por ser ciudades importantes durante el periodo barroco y porque se conocen con cierto detalle. Por otro lado, cabe decir que sus destacados proyectos urbanos, no se agotan solo en los de ese periodo.

El modelo de estudio propuesto considera el uso de una macro-categoría, que contenga a su vez cuatro categorías. Dicho modelo tiene como base tres planteamientos urbanos, dos de ellos muy influyentes y se identifican adecuados en tanto siguen vigentes y mantienen similitudes; en ese sentido legitiman una estrategia de análisis pertinente. El primero es de Le Corbusier (Corbusier Principios de Urbanismo 1971), que sugiere cuatro temáticas urbanas a saber y que asume importantes para los proyectos urbanos: la vivienda, el ocio, la circulación y el trabajo. El segundo planteamiento surge de la perspectiva de José María Ordeig que piensa la

ciudad especializada en espacios comerciales, residenciales y de trabajo, dando particular importancia a la problemática sobre circulación, la cual como se verá, sigue siendo una preocupación contemporánea y de gran interés desde los orígenes de la ciudad barroca (Ordeig 301). La tercer propuesta se retoma de la “Ciudad Espacial” de Fritz Haller, la cual divide en tres ámbitos: el privado, uno semipúblico y otro más público, muy a la manera funcionalista y que aún sigue vigente, ya que la retoma la NASA al pensar en la fundación de ciudades futuras en otros planetas, eso sí, bajo condiciones de políticas autoritarias (Krieger Paisajes urbanos. Imagen y memoria 2006 132). En el caso de la macrocategoría, esta resulta justificada en tanto la condición económica es esencial en todo proyecto urbano, el mismo Le Corbusier asumía que: “La ciudad no es más que una parte del conjunto económico, social y político que constituye la región” (Corbusier 21). Se reconoce que ese pensamiento del teórico, tiene como base el modelo clásico y que, Adrián Gorelik lo recuerda (al citar a Hannah Arendt) cuando se refiere al espacio público “... como el mundo de libertad (la política) frente al mundo doméstico de la necesidad (la economía).” (en Gorelik El romance del espacio público 2008 36). Es decir que bajo esa idea, la ciudad se yergue entre un eje político y otro económico, que siempre son planos necesarios para la comprensión de lo urbano.

Se asume que esta selección de categorías con el fin de conformar un modelo de análisis, es uno entre otros posibles. Su fin es la definición del sistema urbano barroco, a partir de organizar distinta información recolectada de diferentes investigadores que trabajan ese campo, facilitando de ese modo una descripción de las categorías seleccionadas, para después permitir un tipo de acercamiento para la comprensión del proceso urbano de la ciudad barroca. Por esa razón la selección de categorías siempre es necesaria y en este caso se sabe no arbitrario; por lo que tampoco lo es el modelo de estudio. En todo caso la pregunta a contestar es ¿sí las categorías son las adecuadas? Esa respuesta tendrá su solución al final del capítulo.

Ante posibles cuestionamientos sobre la validez del modelo de análisis propuesto (por ser construido desde autores diferentes), cabe recordar que se detectan en los tres elegidos, preocupaciones similares y en ese sentido no se encuentran razones para no poder construir una herramienta analítica con base en afinidades, y con ello estudiar manifestaciones urbanas del pasado. Es en ese sentido que resulta factible su uso, con miras a ver a la ciudad barroca desde fragmentos seleccionados a través de la recuperación de datos de diferentes investigadores,<sup>19</sup> ya que no es la primera vez que se hace. Finalmente cabe recordar que toda construcción categorial es una abstracción que permite entender sistemas y comprender los procesos a partir del análisis, con el fin de comprender los objetos empíricos de interés. Si bien pareciera que ese establecimiento categorial es arbitrario, cabe recordar que debe buscar la congruencia, la exhaustividad y ser tan simple como sea posible<sup>20</sup>. Queda posteriormente su legitimación a partir de su constancia y la exposición de sus resultados bajo argumentos razonados, esos primeros argumentos se expondrán al final de este capítulo.

Por consiguiente, los temas a desarrollar en este subtema para la comprensión de la ciudad barroca, estarán organizados bajo la macrocategoría de la ciudad como Centro de Poder y en su relación con las esferas políticas que dan sentido a la idea de control a partir de la representación, así como a su dimensión económica. Esta macrocategoría cobijará a las otras cuatro categorías ya citadas; las Vías de Tránsito, los Espacios de Recreo, los Espacios de Trabajo y la Vivienda.

---

<sup>19</sup> Proceso reflexivo experimentado antes por Benjamin, al pensar París en su Libro de los pasajes (Benjamin Libro de los pasajes 2005).

<sup>20</sup> Este es el Principio Empírico que menciona Hjelmslev y aclara “La exigencia de falta de contradicción tiene preferencia sobre la exhaustividad. La exigencia de exhaustividad tiene preferencia sobre la simplicidad (Hjelmslev Prolegómenos a una teoría del lenguaje 1980 22 y 23). Cabe aclarar que para este teórico, el empirismo no debe confundirse con inductismo, en tanto este último acepta la fluctuación y se aleja de la constancia.



### 1.1.1. La ciudad barroca como Centro de Poder

Una idea que desarrolla Oscar Handlin en el clásico libro La metrópoli del futuro (Rodwin La metrópoli del futuro 1964), discurre a partir de la pregunta ¿cómo puede garantizar la ciudad entre sus habitantes masivos las condiciones de desarrollo personal o general? La respuesta que se requiere es complicada y una primer solución partió del supuesto que dice que en una ciudad organizada bajo normas estrictas, cada miembro de la sociedad aprende a reconocer el lugar que ocupa. Esa concepción tiene su origen en la ciudad medieval y se mantuvo sin grandes cambios en los siglos siguientes. Desde esa visión las clases privilegiadas se convirtieron en las que al tener el poder y buscar mantener sus derechos, impusieron con el tiempo modelos de comportamiento a seguir y más tarde a través de la producción económica, se consolidaron como las que más podían consumir y mantuvieron así un estilo de vida, que pudo sostener al estado absolutista.

Con el rechazo de la historia y de sus desarrollos dinámicos y dialécticos, la extensión del universalismo a las monarquías europeas, cuando no al planeta entero, la desvalorización del hombre, de reciente creación, y la sobrevaloración de la tierra, una verdad de siempre, los fisiócratas se limitan, so capa de teoría económica científica, a proporcionar los medios de su política a un rey cuya acción se funda en el principio de la monarquía de derecho divino, legitimando el orden feudal mediante una visión del mundo apropiada a este uso y confeccionada ad hoc. Con esto se asiste por primera vez a la consideración en perspectiva de una metafísica –en particular, de la necesidad- y de una política, todo ello con la instalación de la economía como árbitro, como instancia reguladora del orden fáctico (Onfray Política rebelde. Tratado de resistencia e insumisión 2011 108-109).

Esas mismas clases dominantes, participan en la activación de los dispositivos de memoria y olvido en toda cultura como lo precisa Yuri Lotman (Lotman Cultura y

explosión 1999) y que son aprovechados como dispositivos de control. Lo cual sigue sucediendo hasta la fecha como se verá posteriormente.

Por lo que respecta a las clases europeas menos favorecidas, estas estaban subdivididas en dos grupos: los que asumían de manera sumisa la normativa que los obligó a agruparse laboralmente en gremios y oficios (lo cual llevó a caracterizar algunas ciudades por ese tipo de organización tan estricta y anuló la imposibilidad de su incumplimiento durante gran parte de la Edad Media en la Europa cristiana). En el segundo grupo estuvieron los campesinos y siervos, quienes tuvieron una menor rigidez organizacional, en comparación con las anteriores castas, pero que durante el siglo XVIII, al emigrar éstos a las ciudades en forma masiva, llegaron a desestabilizar el orden hasta ese momento establecido por la nobleza y los artífices, favoreciendo así a la clase burguesa emergente (que a partir de esa época, nunca más sería derrotada y cuya hegemonía, sigue dominante hasta la actualidad).

Expuesto lo anterior, cabe señalar que si bien han existido distintos momentos de inestabilidad entre los grupos de poder, uno de esos momentos importantes se dio al final del renacimiento en Europa. Fue en la ciudad Roma como capital del catolicismo, que entró en una profunda crisis de fe después del renacimiento y buscó en la clase dominantes la reconstitución del orden que se perdía. Requirió para ello refundar las necesarias jerarquías en una sociedad que se tambaleaba por los acontecimientos cismáticos que se estaban suscitando, para ello se constituyó un signo fuerte aglutinador que incentivara un renovado ceremonial religioso, como una manifestación del poder de fe, pero revitalizado. Fue bajo el empuje del papa Sixto V, a finales del siglo XVI y con el apoyo de su arquitecto e ingeniero Domenico Fontana (el cual se convirtió en su asesor ejecutivo), quienes pretendieron construir una ciudad Santa, cuyo origen estuvo en palabras de Cristóbal Marín, en un "... proyecto urbano-arquitectónico persuasivo..." (Marín El urbanismo barroco en Italia s/a 1/3). Fue una perspectiva monumental que ofreció una nueva manera de concebir el espacio, lo cual

CONFIDENTIAL

?

Así nació el principio rector de todo proyecto urbano de la ciudad barroca, el cual buscó: primero, ofrecer vías de acceso para unir puntos relevantes de la ciudad, es decir, hacer la ciudad transitable y accesible, pero siempre con fines de perpetuar los sistemas simbólicos impuestos y contruidos por las clases dominantes, a través de las prácticas ritualizadas y mitificadas, que llegaron a concebirse como manifestaciones de identidad (desfiles de ejércitos, fiestas controladas, ceremoniales religiosos)<sup>22</sup>; segundo, extender la ciudad repoblando lugares abandonados y dotarlos de servicios, ya que se deseaba ensanchar la urbe y así incrementar el número de súbditos en espacios acotados para su mejor control (de manera análoga, la corte se convirtió en una pequeña ciudad donde el rey también buscó controlar a la nobleza como fue en la corte de Versalles); por último, unificar su apariencia a través de normas las cuales pasarán de ser personales y caprichosas (el caso extremo será el churrigueresco y el rococó), a ser muy normadas por el surgimiento del academicismo rígido impuesto por Luis XIV entre los años 1638 - 1735 (Voltaire El siglo de Luis XIV 1978) y con lo cual se instauró lo que es bien visto, de lo que no lo es, como manera de control protocolario en la corte y después en la ciudad, pero sobre todo como control de la economía del reino por parte del monarca. Es por eso que como supone Cristóbal Marín, el urbanismo barroco tiene su base en un racionalismo donde el espacio se concibió desde dos ejes, el primero de corte económico-político y otro de tipo estético (Marín 1). Ambos definiendo la dimensión de poder.

Por eso el barroco en su universo de poder, debe identificarse con la búsqueda de control normativo, que como ya se dijo, cobró forma poco a poco en la expresión del Absolutismo, cuyas características motivó códigos estrictos en casi todo los campos

---

<sup>22</sup> En este elemento urbano rector barroco se puede detectar un antecedente de la tesis que sostiene Terrazas, cuando dice sobre la ciudad y su crecimiento que "... la localización de procesos sociales y económicos no obedece a una lógica de contornos, sino que aquellos tienden a agruparse a lo largo de las principales vialidades de la ciudad, formando una red compuesta por núcleos concentradores de actividades urbanas de diversos tamaños y por concentración localizados a lo largo de los ejes o caminos metropolitanos" (Terrazas, 44). Esa tendencia de generar rutas de tránsito favorecidas y que en Roma originó un tránsito para el peregrinaje entre los principales lugares de fe de la ciudad, sin duda ha sido una forma de fomentar las relaciones sociales y de tránsito sobre el territorio urbano desde la época de Sixto V.

culturales. Lo que también detonó la convivencia (que en esas épocas no era ajena) entre ciencias y artes, auspiciadas por las cortes laicas y sacras. Ejemplo fundamental de lo anterior fue también Roma, que en esos años vivió a través de sus dirigentes, un profundo interés por pasar de lo intelectual a los niveles emocionales y sentimentales desde su proyecto de la Contrarreforma Católica, y sobre todo desde la perspectiva Jesuita impulsada en el Concilio de Trento (1545 – 1563); aunque después esa orden religiosa, también fue atacada por el poder absolutista y posteriormente por el poder liberal durante el siglo XVIII.

Con el tiempo, el proyecto barroco en el terreno urbano y auspiciado por el poder, buscó integrar lo religioso, lo moral, lo propagandístico emocional a partir de una retórica de la persuasión, mezclándose lo sagrado con lo profano. De ese modo el rey llegó a ser la representación de Dios y por lo mismo el benefactor y el salvador del pueblo, aspecto que fue aprovechado por las distintas casas reales (que en el caso de la francesa fue muy notorio, pero no así dentro de la casa real española, que a la llegada de los Borbones, el imperio se encontraba ya en franco declive). Dice Lorenzo Peña respecto al absolutismo barroco:

... no suscitan aprobación general en ninguno de los dos campos religiosos; el surgimiento del despotismo ilustrado, con el nacimiento y la difusión de la idea del soberano benefactor de su pueblo no sólo por protegerlo militarmente sino también por ayudarlo en la actividad económica, productiva; la imposición del orden regio en las monarquías, con el fin de las revueltas, tanto populares cuanto nobiliarias; en arte, el predominio de la preferencia por la equidistancia entre extremos, si bien, dentro de eso, la tendencia a la abundancia más exuberante de recursos; en fin, el optimismo reinante, la exaltación del orden vigente como garantizador de avance y plasmación de un buen y armónico equilibrio. La conciencia social de la época es ciega para con los espantosos males de esa sociedad: si bien la caza de brujas entra en declive rápidamente al comienzo de este período, más amplios y profundos males, graves injusticias sociales, permanecen sin que ningún pensador denuncie con vigor nada de todo eso (Peña Armonía y continuidad en el

pensamiento de Leibniz: una ontología barroca 1989 21).

En el caso de los monarcas españoles y su difícil condición por mantener el control sobre sus súbditos, llevaron a crear diversos mecanismos de mitificación sobre ellos a través del retrato, el cual generó en los habitantes de las colonias un regreso a la imagen sagrada de las épocas Teocéntricas, cuando se confundía la representación con el original y se pensaba que los dioses estaban en los íconos. Es de este modo que el retrato de los reyes se exponía en lugares muy alejados de la corte, construyendo y manteniendo a través de sus representantes en el poder, una idea de su divinidad y gloria, así dice Isabel Cruz que:

Las fiestas civiles mostraron, pues, a los monarcas españoles como héroes y como seres divinos a través de sus figuraciones y símbolos. Se buscaba provocar en la gente una suspensión ante la majestad, como arma eficaz de gobierno. Secreto, embeleso, imposición por vía extrarracional de la fuerza y del poder dotaban al Rey de un sentido carismático. (Cruz Arte festivo barroco: un legado duradero 1997 221)

Fue por lo tanto necesario buscar cualquier pretexto que provocara la manifestación constante del poder de los monarcas o de los príncipes de la iglesia, siempre con el fin de mantener una bien conocida estrategia de legitimación divina por parte de los gobernantes. Por eso Lourdes Amigo dice "... la nobleza o la Chancillería entendían que una de las obligaciones de los poderes era divertir al pueblo..." (Amigo Fiestas de toros en el Valladolid del XVII. Un teatro del honor para la élites de poder urbanas 2004 287), cuando se refiere a las frecuentes fiestas de toros en la Valladolid barroca del siglo XVII (que sirve de ejemplo, de la obligación que se impusieron las castas de poder para reafirmarlo, en todo momento que podían).

Hay que hacer notar que el inmenso poder que cada vez más caracterizaba al monarca absoluto barroco entre el siglo XVII y parte del XVIII, llevó a una feroz competencia entre las altas jerarquías por alcanzar ser el favorito del monarca o favorito del favorito

y así sucesivamente, en una cadena que llegaba a los estratos inferiores. Fue por eso el barroco, un mundo de apariencias donde compitieron y pelearon lo distintos grupos por el poder.

No podía ser de otra forma, dado el carácter estamental y corporativo de la sociedad de entonces. Mostrar y consolidar la reputación y, por tanto, la autoridad de una institución o grupo social, era una de las principales posibilidades que ofrecían las ceremonias. Desde la monarquía y la Iglesia hasta los pequeños poderes urbanos –cofradías, gremios...-, todos se beneficiaban de ellas... (Amigo 297)

En síntesis, el proyecto barroco urbano fue una manifestación que buscó sobre todo una integración en un todo unitario, para lo cual requirió de planes reguladores que debieron penetrar por todos los resquicios de la cultura de ese momento. Para lograr su cometido fue necesario construir la concepción de estado absoluto dominado por un ser privilegiado, al cual se le toleró por la persuasión o imposición de su legado de poder y el cual se encargó de imponer deberes hacia sus dominados. Esa fue una manifestación total de control y también de sumisión, que en el caso de ciudades con pasados democráticos (muchas ciudades italianas entre ellas Florencia, Pisa, Siena también Barcelona por citar algunas), dejaron de ser en esas épocas importantes centros urbanos, tampoco sitios comerciales relevantes, como sí lo fueron las grandes capitales de los imperios y reinos, reconocidas hasta la fecha como majestuosas ciudades barrocas.

En conclusión, la ciudad barroca como sede central de las fuerzas de control hegemónico, dispuso de dispositivos para imponer bajo el recuerdo, valores afines a los intereses de las élites, pero también utilizó dispositivos para el olvido de aquellos valores que les eran desfavorables. Por eso el principio rector urbano fue un importante instrumento para: la conservación y circulación de los símbolos impuestos por el poder (mantenimiento de memoria); para el crecimiento y mejora de la habitabilidad de la

ciudad, con el fin de ejercer el control de los súbditos y de los nobles, aunado a una constante manifestación del poder por parte de las altas castas en rituales muy protocolizados; también fue la base de un tipo de expresión subjetiva impuesta por los poderosos y legitimada por el rey absoluto o los príncipes de la iglesia, naciendo así el “buen” y “mal” gusto, que adoptará posteriormente el burgués de manera caprichosa, inventando o imponiendo valores y condiciones culturales ficticias (como sucedió con la construcción de la idea de arte y belleza propuesta por J. J. Winkelmann, en relación con el estudio en el siglo XVIII, de ciertas expresiones de los griegos antiguos).

Paradójicamente se pretendió alcanzar con el proyecto urbano barroco la integración controlada y se consiguió al mismo tiempo la hibridez,<sup>23</sup> la mezcla de opuestos, de personas, de saberes, de niveles de realidad y que llegó en ciertos casos a un total descontrol (inicio de las revoluciones en el pensamiento y después en lo comercial). Un aspecto a destacar sería la importancia del retrato como auxilio en el ejercicio de poder a través de la copia, el reflejo y sobre todo como representación de lo real, cuyo poder se usó para erradicar los males de la comunidad, instaurándose con ello, un nuevo poder de la imagen. Esa representación del poder a través de la imagen, convirtió al barroco en un mundo de apariencias y de substitución de la figura real, donde se dieron cruentas luchas y donde prevalecieron las cadenas de favores.

Será para el siglo XVIII que de nuevo irrumpió una crisis, la cual se manifestó por el triunfo final de la burguesía sobre la nobleza feudal y que detonó la producción fabril en detrimento de la producción manufacturera propia de la era barroca, la cual trajo consigo la desaparición de las trabas de producción. Cabe señalar que en plena era barroca, ya la burguesía dominaba en Holanda desde el siglo XVII al separarse de la

---

<sup>23</sup> Hibridez: “La hibridez es la mezcla de culturas provenientes de diversos territorios provocada por el creciente tráfico entre culturas en la versión de Rushdie, al igual que en la de García Canclini, particularmente por el proceso de migración que genera la modernidad global”. (Tomlinson Globalidad y cultura 2001 169). Cabe decir que ya Alejandro Magno había intentado la integración cultural que dio origen al Helenismo y ese modo de integración cultural, se ha repetido en otras ocasiones como fue al llevar conocimientos de los pueblos amerindios a Europa en la era colonial, eso fue identificado antes como eclecticismo.



corona Española y en ese mismo siglo también lo fue en Inglaterra después de la ejecución de Carlos I (1600 – 1649). Dice al respecto Roberto Segre:

La incipiente burguesía urbana se convierte en la clase antagónica de la nobleza feudal, desde el Renacimiento, en su lucha por imponer el modo capitalista de producción. Sin embargo, la perduración de la nobleza en el poder político, en la mayoría de los países europeos y su adecuación a las nuevas estructuras económicas impuestas por el desarrollo del comercio y la producción manufacturera –el mercantilismo, sistema económico controlado por las monarquías absolutistas–, retrasaron la expansión económica y social de la burguesía en el continente europeo. (Segre Arquitectura y urbanismo modernos. Capitalismo y socialismo 1988 17)

Inglaterra como se sabe fue el primer país que a partir de la llamada “Revolución Industrial” concretó el modelo clásico capitalista de producción (al que se referirá Marx en su obra cumbre El capital) y será a partir de entonces que la burguesía asumiría el control de los medios de producción. Dice al respecto Carlos García que “... la ciudad fue denunciada como una “superestructura”, es decir, como una interpretación ideológica del mundo que tendía a justificar el orden social capitalista y ocultar la realidad que imponía por sus condiciones de producción.” (García Vázquez Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI 2004 56). Esa misma línea reflexiva se encontrará en el siglo XX, en los trabajos de Georg Simmel, Max Webber, Werner Sombart, Walter Benjamín y la Escuela Ecológica de Chicago generando una línea discursiva ciudad-capitalismo-injusticia social.

Entonces parece que desaparece así el modelo histórico barroco, el cuál se fundamentaba en el sistema capitalista de la manufactura, pero como se verá más adelante, surgirá como una postura de reproducción de ese sistema en la época contemporánea; manifestándose con gran fidelidad a través de las expresiones

transhistóricas de poder y control. Pero ¿qué instauró el poder barroco en la definición de su ciudad?

### **1.1.2. Los Espacios de Trabajo**

Como ya se dijo, la ciudad barroca es consecuencia de eventos importantes que sucedieron desde épocas de la ciudad medieval, entre ellos el dejar atrás su autarquía, ya que llegó a extenderse más allá de sus murallas y de manera paralela, se promovió el surgimiento de nuevas aldeas las cuales se organizaron en espacios abiertos y bien aireados e iluminados. De ese modo, al dejar en el pasado la pestilencia de las ciudades cerradas y al mismo tiempo al favorecer el desarrollo de la agricultura a través de granjas, los llamados aldeanos escaparon de las controladas ciudades corporativas y encontraron su alimento a través del cultivo de parcelas. Se desarrolló con ello las actividades artesanales en nuevos burgos, al margen de las estrictas normas que imponían los exigentes gremios urbanos medievales.

Hay que hacer notar el interés por una ciudad abierta que integrará habitación, jardín y zona de cultivo, la cual nació en el plan de las viejas ciudades medievales con tendencia orgánica. Aunque ese modelo se fue olvidando por múltiples razones, entre ellas: el que la ciudad medieval llegó a adoptar un corporativismo que imponía reglas que con el tiempo, limitaron el crecimiento de la población por no poderle asignar nuevos espacios para habitar; tampoco pudo ofrecer un modo de trabajo adecuado y de ahí la huida de familias enteras hacia el campo. Así fue como el corporativismo urbano llegó a competir con la producción de la renovada granja, la cual estuvo libre de normas, iniciando con ello una competencia en la que ésta ganó terreno por su falta de regulaciones. Consecuencia de ello fue que la ciudad corporativa se relacionó con los príncipes interesados en normar las prácticas comerciales (en los albores de lo que fue un naciente Estado), a través de políticas regulatorias sobre las comarcas en las que tenían influencia, esto dio paso a una zonificación que no sólo fue territorial, sino sobre

todo fue monopólica por su interés comercial. Es por esa razón que la ciudad corporativa aceptó la sumisión ante el poder, al buscar derrotar a la granja independiente que también sucumbió y así contribuyó a conformar con el tiempo el poder absoluto de los monarcas, el cual como se ve, inicia con las luchas económicas del medioevo<sup>24</sup> y renacimiento.

Posteriormente ante el sometimiento de la ciudad por el poder monárquico y la lucha de la granja independiente (surgido en el momento de crisis de fe del siglo XVI, ya antes comentada), nació por un lado una concepción hacia el trabajo bajo un ideal burgués, sobre todo de ahorro y por otro, bajo la vieja idea que se tenía de la necesidad de la subsistencia, la cual se impuso de nuevo, pero que al mismo tiempo se quiso olvidar bajo sutiles dispositivos de control<sup>25</sup>. La fiesta fue uno de esos dispositivos, que se activó desde la nobleza católica y que poco tuvo que ver con los ideales burgueses del trabajo y el ahorro. Dice Lourdes Amigo en su estudio sobre la fiesta de toros en el barroco que "... el recurso a la alegría en común, con su capacidad de desahogo de tensiones individuales y colectivas encuentra también un terreno abonado en una sociedad hundida en la miseria y la desigualdad." (Amigo 289)

Bajo esas circunstancias fue que en la ciudad barroca se ordenó el espacio destinado a las actividades laborales en zonas específicas de trabajo y también se zonificó por especialidades. El ejemplo más destacado en Europa se ve en Venecia, que desde antes del barroco, en cada una de sus islas de su alrededor, se destinaron a funciones específicas como Torcello, donde se daba sepultura a los muertos, el Arsenal destinado a lugar industrial, astillero y fábrica de municiones, Murano lugar orientado al

---

<sup>24</sup> Henri Pirenne supone que "cités" y "burgos" fueron los que a partir del nacimiento de mercados extramuros, llamados "portus", dieron origen al "nuevo burgo", que requirió ser amurallado para protegerlo del peligro externo, así nació la ciudad amurallada del siglo X (Pirenne 1975).

<sup>25</sup> La tesis de Max Webber dice que el mundo protestante es más exitoso económicamente que el mundo católico por el influjo de la religión protestante en cada uno de sus individuos: amor al trabajo, honradez, ahorro y un apego permitido a lo material. Por el contrario, el catolicismo solo supo predicar los domingos pero no controlar ni inculcar en la cotidianeidad de su pueblo sus valores. (Webber La ética protestante y el espíritu del capitalismo 2003) La Reforma fue en ese sentido una dominación eclesiástico-religiosa de la vida cotidiana, aunque se debe agregar que la reflexión parece centrarse solo en el calvinismo, perspectiva religiosa tan rígida, como el Absolutismo.

trabajo del vidrio, Burano al de los textiles y en particular a los encajes (subsistiendo ese modelo hasta la última función de recreo para la isla de Lido en el siglo XIX). Este tipo de ordenamiento tan estricto y específico fue único en Europa e impidió el deterioro de la isla principal, sin que sufriera los problemas de hacinamiento y el desparrame de las demás ciudades continentales. Así se instauró en Venecia un proyecto urbano para "... la diferenciación y zonificación de las funciones urbanas, separadas por vías de tránsito y espacios abiertos." (Mumford 453). Si bien ese sistema dominante veneciano fue demasiado severo y acompañado de un control sobre las oportunidades de empleo, servicios sociales de calidad y grandes festividades, sus logros fueron consecuencia del resultado extraordinario de mercaderes y buscadores de oportunidades, que llegaron a poner en práctica, de los más altos niveles de diseño urbano conseguidos en su época. Algo similar sucedió en la "zonificación laboral" de las ciudades imperiales.

Si bien la organización laboral de la ciudad barroca fue algo constante, no llegó a diferenciar el taller o la parcela de cultivo (cuando ésta existió) de la casa habitacional, fundiéndose en una sola unidad y donde en apariencia fue difícil el establecer límites. Ejemplo de lo anterior se descubre en la casa colonial mexicana donde:

... se mezclaban las labores que ahora llamaríamos exclusivamente domésticas con las productivas. Nuevamente era en las casas modestas donde esta mixtura se agudizaba, pues en un mismo espacio y casi simultáneamente se desempeñaban ambos tipos de labores. No obstante, en las casas ricas sucedía algo similar, sólo que había espacios destinados a actividades de distinta naturaleza. Al interior de las casas la privacidad no fue una demanda fundamental; en las más ricas la extensa parentela que las habitaba, así como el gran número de sirvientes y empleados impedían su existencia y ni siquiera había una cabal comprensión de su importancia. En las casas modestas, como las de los artesanos donde las habitaciones eran escasas, resultaba impensable su existencia. Tampoco había, sobre todo en estas últimas, una demanda de intimidad más allá de lo que podían ajustarse dentro de la casa las normas religiosas al respecto. (Ayala Habitar la casa barroca. Una experiencia en la Ciudad de México 2010 689)

Se puede notar que en esa época es difícil diferenciar la condición de lo privado y lo público dentro de la ciudad barroca, ya que esa categoría se percibe poco estimable o francamente inexistente; al final de cuentas, es otra forma de vivir la hibridación, la mezcla y la interconexión características de este periodo. Por eso es necesario entender de manera distinta la realidad sobre la concepción del trabajo y también del descanso en el barroco, ya que son momentos relacionados y codependientes a lo largo del día, que más adelante se requirió separar en espacios y tiempos distintos. Sin embargo en la ciudad barroca: casa habitación y espacio de trabajo, trabajo y descanso fue uno mismo; por eso resulta difícil establecer las categorías de lo interior y lo exterior, y en general todas las fronteras fueron inestables, inclusive las geográficas, las cuales se fueron construyendo en esas épocas y modificando según las batallas ganadas o perdidas por los monarcas.

Cabe decir que el espacio de trabajo fue una consecuencia de los recursos de cada familia y se estableció, por la construcción predefinida dentro de la casa o a través de la renta de algún local y siempre en función del desarrollo familiar (anotando que el concepto de familia también fue muy amplió en el periodo barroco). Fue por eso que toda casa necesitó según las posibilidades de sus ocupantes, el establecimiento de los espacios de trabajo en el mismo lugar.

La casa almacén con entresuelo, corresponde al tipo difundido especialmente en las ciudades importantes –México, Querétaro– o en las portuarias –La Habana, Veracruz y Cartagena de Indias– en consonancia con la situación próspera del comercio indiano y el surgimiento de una burguesía enriquecida gracias a este tráfico. Esta casa, señorial, aumenta la altura –o puntal– de la planta baja para incorporar otro piso, el entresuelo que, como su nombre lo indica, se ubica entre el piso bajo y el alto. En él se alojan los sirvientes de la familia y los empleados relacionados con los negocios del señor, cuyos productos se almacenan en la planta baja. En la alta, por ello más recogida, vive la familia. Las habitaciones, o salas, de importancia social se

colocan hacia la calle y el comedor habitualmente ocupa la crujía que separa el patio principal del segundo patio, o traspatio, que reúne a la servidumbre doméstica. (Silva La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en iberoamérica 2001 888)

Debe asumirse por lo tanto que la ciudad barroca de manera paradójica organizó a su espacio urbano en zonas específicas de actividades en una macro visión de la ciudad, pero que en el microcosmos de los espacios de acción prevalecieron todas las actividades interrelacionadas como: el trabajo/habitación, la diversión/recogimiento, la actividad/descanso. Estas últimas categorías fueron complementarias y caracterizaron a las grandes ciudades barrocas, las cuales llegaron a ser espectaculares y memorables, sobre todo por los momentos destinados al recreo y como resultado de los recursos generados por el trabajo, beneficiando a su vez a sus élites poderosas, como se verá a continuación.

### **1.1.3. Los Espacios de Recreo**

La ciudad barroca al buscar los espacios abiertos, necesitó ensanchar sus vías y conseguir lugares donde se posibilitara la participación popular, para ello se concibieron a las plazas que para Cristóbal Marín "... representan una «pausa» en el caminar del peregrino, pero son a su vez «centros» de detención del movimiento horizontal, valiéndose del monumento religioso o civil..." (Marín 17). La plaza es un espacio urbano fundamental para el barroco y por eso difícil de definir, ya que se convierte entre otras cosas, en punto de encuentro de los transeúntes y donde se convoca a los eventos más significativos de la ciudad, pero también se diseña para la contemplación de las fachadas de construcciones importantes y como corazón de la ciudad o del barrio. En ese sentido cabe decir que, si primero se concibió la plaza en Roma como mensaje de la Fe y esa fue la razón de la construcción de la Plaza de la Basílica de San Pedro, que muy pronto evolucionó hacia otras funciones como la de ser sede o sitio del espectáculo.

Como se dijo, la plaza fue un elemento relevante en el urbanismo citadino del barroco, la cual tuvo distintos usos y su diseño siempre se consideró importante, en un gran número de ciudades europeas y también novohispanas. Ese espacio abierto se ideó desde distintas concepciones, generando debates por su traza, pero cuyo fin respondió entre otras cosas a la perspectiva urbana como elemento base, junto con los monumentos existentes que contendría o de no existir alguno, se requirió construir uno ex profeso, el cual pasó a ser un símbolo de valor. Al mismo tiempo, la reordenación de las edificaciones y vías que llegaban a la plaza, necesitaron especial atención por múltiples motivos, entre ellos aspirar a un estilo unificado y cuidar sobremanera la convivencia jerarquizada de las castas existentes.

Algunas de las plazas barrocas fueron resultado de otras previamente construidas, otras más fueron nuevas, pero siempre bajo limitados criterios que se basaron primero en tipologías geométricas: ovals, trapezoides, cuadrangulares, circulares, triangulares y siempre buscando provocar la movilidad y lo espectacular (ejemplo de ello fue la Piazza di Spagna en Roma). Otro criterio fue generar un escenario para la teatralidad (como la Fontana de Trevi) o de coso<sup>26</sup> (ahí están las plazas Mayores de España). En concreto, la función de la plaza en la mayoría de los casos fue con la intención, primero de favorecer la mejor perspectiva de fachadas que la circunscribían y en cuanto a los espectáculos, perpetuar eventos como símbolos importantes de la ciudad; segundo, el acceso a dependencias oficiales o privadas ubicadas en el recinto; tercero, ser un espacio de paseo o circulación para eventos religiosos u oficiales con fines dedicados a la demostración de poder, bajo prerrogativas jerárquicas.

Por otro lado, si bien la plaza fue un espacio importante en la ciudad barroca, cabe decir que hubo diferencias entre las plazas romanas, francesas o españolas y estas se detectan, al revisarlas de manera específica y si bien no es del interés de este trabajo particularizar esas diferencias, resulta necesario señalar algunas de ellas. Por ejemplo,

---

<sup>26</sup> El coso es la denominación de la plaza donde se efectuaban corridas de toros en España.

las plazas en Roma buscaron la reunión de los espacios sagrados a través del diseño de lugares abiertos para favorecer el encuentro de feligreses en eventos de fe, por medio también de la propuesta de vías que los unían en circuitos sacros, aunque por otro lado, la integración de los estilos fue algo que no se alcanzó a lograr del todo. Por el contrario en París, las plazas fueron espacios aislados, pero que mantuvieron una unidad estilística como lo dice Juan Ramón Triádo al referirse al urbanismo de la capital francesa cuyo diseño:

... busca el uniformismo de sus plazas y grandes avenidas. En vez de empezar con un sistema. París experimenta una serie de episodios monumentales. [...] El monumento se convirtió así en elemento polarizador de todo un espacio, en un factor urbanístico alrededor del cual se organizaba todo un entorno. La plaza Dauphine, la de los Vosges en tiempos de Enrique IV, y la de las Victoires y la de Vendome en el reinado de Luis XIV, resumen los cuatro ejemplos de Place Royale de esquema triangular, rectangular, circular y cuadrangular. (Triadó 25)

La Plaza Mayor española fue el espacio urbano por excelencia dentro de la mentalidad del barroco donde se efectuó la fiesta y el espectáculo. En este periodo la transformación que afectó a la plaza, llevó a cerrar su espacio de las calles que convergían hacia ella, aunque en esencia mantuvo las características previas que antes tenía. La reconstrucción en el siglo XVI de la Plaza Mayor de Valladolid<sup>27</sup> se reconoció como el primer evento urbano en España, que consiguió un espacio abierto regular y por eso se convirtió en el primer ejemplo de un escenario barroco (ver imagen

---

<sup>27</sup> La reconstrucción de la Plaza Mayor de Valladolid fue dada al arquitecto real de Felipe II, Francisco de Salamanca y fue considerada un hito de la urbanística moderna en España y en la arquitectura barroca española representó un gran aporte. La plaza sirvió de modelo para otras plazas en España, Italia y también en las colonias Americanas. Parece que fue la plaza que dio origen al Zócalo de la Ciudad de México. Fue la primera plaza mayor regular de España, cerrada y con soportales, espacio destinado a ser utilizado como mercado y como escenario de las celebraciones públicas, diseñada con grandes balconadas que facilitaran la visión de los espectáculos. Su planta es cuadrada, está completamente porticada y sus soportales descansan sobre columnas o pilares cuadrados de granito, siendo de tipo abierto, es decir, las calles desembocan en ella sin ningún obstáculo ni pantalla. Está asediada por pequeñas calles gremiales que recuerdan el pasado. Anteriormente las viviendas de la plaza tuvieron una altura de tres pisos, siendo la distribución de huecos jerarquizada. La planta primera poseía balcones, la segunda, antepechos y la tercera, ventanas sencillas. Esta fisonomía original fue cambiada a lo largo del tiempo hasta la actual, en la que todos los huecos de los pisos poseen balcones.



5). Su diseño y traza influyeron sobre otras Plazas Mayores de otros lugares del reino y también de las colonias, como fue en el diseño de las plazas de la Nueva España. Aunque también hay que decir que fue después desplazada esa influencia, por la Plaza Mayor de Madrid. Una característica específica de las plazas españolas y novohispanas fue el que tuvieran sotoportales y balcones, además de buscar unificar la altura de las edificaciones de los rasos, aspirando a integrar el estilo de los distintos inmuebles que albergaba.



Imagen 5. Plaza Mayor de Valladolid de Ventura Seco, 1738 (Archivo de Valladolid).<sup>28</sup>

Es por eso que la ciudad barroca española, al necesitar ampliar sus plazas, ensanchar calles, crear avenidas y paseos, convirtió al raso del pasado en la Plaza Mayor, el cual fue el escenario para las celebraciones y las festividades populares. Ese espacio llegó a ser el corazón de la ciudad, donde cada poder tuvo su lugar específico, según su

<sup>28</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza\\_Mayor\\_Valladolid\\_1738.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_Mayor_Valladolid_1738.jpg)

dignidad: poderes ciudadanos, civiles y eclesiásticos. Aunque hay que decir que la Plaza Mayor española no tuvo templos o iglesias, a diferencia de las grandes plazas novohispanas que sí las incluyeron. Cabe hacer notar que los espacios abiertos se diferenciaron entre aquellos exclusivamente de paso y los destinados al festejo.

Siguiendo la terminología de la época se puede distinguir entre “plazuelas” y “rasos”. Las plazuelas o plazas nacen de la intersección de varias calles, por lo que son solo lugares de paso. Los rasos son verdaderas plazas en el sentido de espacio vacío, llano y amplio en el que desembocan varias calles y que tiene una función como lugar de reunión o escenario festivo. (Mateos El urbanismo Calagurritano en los siglos del barroco 2001 130)

En consecuencia, el escenario festivo por excelencia fue la plaza en cada una de las ciudades barrocas, el cual se convirtió en el lugar de reunión y donde sucedía lo que era importante narrar y recordar en la sociedad de ese tiempo. Ahí se encontraban todos los estratos sociales y también sucedían los grandes acontecimientos de la sociedad de esa época, sobre todo a partir de la fiesta, que fue el dispositivo para el recordar valores de interés impuestos por la casta del poder.

Porque la fiesta era, por excelencia, el reinado de los símbolos; un mundo pleno de sentido, donde cada elemento, cada objeto, cada gesto o cada actitud, tenía un significado oculto, mágico, no racional, que se hacía entonces patente y cobraba realidad. (Cruz 220)

Muchos de los eventos que durante el periodo barroco fueron populares y por eso desarrollados en las plazas para el deleite de los súbditos, se basaron en eventos que fueron exclusivos de las clases nobles y con el fin de rememorar eventos que no querían ser olvidados. Esos dispositivos de memoria, también son dispositivo de poder que como ya se ha explicado, resultan fundamentales para la propagación de los mitos divinos del monarca.

El juego de cañas que había decaído en la segunda mitad del siglo XVI, volvió a recuperarse gracias al rey Felipe IV, del que era un gran aficionado, tomando parte en él con frecuencia. Al ser el juego de origen moro, en muchas fiestas, sobre todo de las antiguas, las cuadrillas se disfrazaban la mitad de moros y la otra mitad de cristianos. La costumbre se mantuvo en la época de Felipe IV, en muchas de las cuadrillas caballerescas o en simples mascaradas. (Hernández Vázquez Del torneo medieval al juego de cañas s/a 3)

Los festejos siempre buscaron ser espectaculares y trataron de opacar a los anteriores, aunque eso se supeditó a las buenas finanzas de la ciudad y también del reino; fueron muy conocido los grandes gastos e inventiva que Luis XIV obligaba a invertir en los eventos a los que había acostumbrado a su corte en Versalles. Eso mismo pasaba en toda ciudad barroca por modesta que fuera, ya que las estructuras de poder luchaban por generar experiencias de sensibilidad, donde se mezclaban múltiples expresiones dirigidas hacia una estética que afectó a diversas sensibilidades.

El arte de la fiesta no se limitaba pues a los arcos, túmulos, carros triunfales, pirámides u obeliscos, sobre los que suele recaer con mayor frecuencia el término de “arquitectura efímera” o de “arte efímero”; su universo estético abarcaba una vasta gama de creaciones plásticas, arquitectónicas, útiles y aplicadas, musicales, perfumísticas y culinarias, armónicamente integradas.” (Cruz 219)

Es de ese modo que en tanto las finanzas del reino caminaron por buena ruta, los espectáculos siguieron maravillando a la concurrencia y estos individuos, olvidaban así sus penurias a las que estuvieran expuestos de manera cotidiana. Pero cuando esas finanzas entraban en crisis, impactaban directamente también sobre los festejos, dejando también a las castas de poder en entredicho sobre su majestuosidad.

Algunas fiestas llegaron a participar en el juego más de 100 caballeros a caballo, ricamente vestidos. Realmente, el juego de cañas se convirtió a lo largo del siglo XVII en una especie de ballet ecuestre, donde los caballeros, con el pretexto de

atacarse con las cañas, hacían todo tipo de evoluciones y cabriolas con los caballos que, sin lugar a dudas, debió ser un gran espectáculo. Dado el costo elevado de esta manifestación deportiva, que sólo podían practicar la nobleza, y siempre vinculada al favor real al decaer este con el cambio de la dinastía también decayó la fiesta, hasta que desapareció a principios del siglo XVIII. (Hernández Vázquez 3)

En síntesis, no fue suficiente el poder económico, ya que también fue necesario el universo creativo de aquellos individuos que hicieron posible gracias a su talento, la concepción de los múltiples espectáculos con los que se “pavonearon” los grupos de poder. Sin estos personajes que se pusieron a la disposición de los reyes o príncipes absolutistas, los festejos barrocos no hubieran sido tan memorables, tanto en Europa como en las colonias. Así se reconoce a la memoria, como dispositivo puesto a las órdenes del poder.

Así el arte festivo contribuyó en Hispanoamérica a la creación y a la renovación de la cultura. Por su carácter extraordinario, la fiesta era un motivo y un verdadero estímulo a la creatividad. Sus exigencias de novedad y de intensidad significaron un desafío para los artesanos y artistas y los hicieron asimilar las nuevas experiencias que las fiestas habían hecho surgir al otro lado del Atlántico, poniéndolas en vigencia dentro de las posibilidades de los distintos reinos. Más adelante, estas innovaciones fueron traspasadas a la plástica, a la arquitectura, a la moda, al mobiliario y a las artesanías. De este modo, el arte de la fiesta, a la par que la memoria, fue vanguardia estética; moda y novedad, que inyectaba variedad estilística a un ritual que de este modo no era nunca repetido, jamás idéntico a sí mismo. (Cruz 218)

En ese mundo barroco y en particular en el universo hispano y novohispano, las manifestaciones de poder tuvieron el propósito de conmemorar eventos extraordinarios y así con ello diferenciarlos de la cotidianeidad y cuando se trató de celebrar lo extraordinario, siempre fue por dos grandes acontecimientos; según Lourdes Amigo “... dos acontecimientos congregaban tanto público en su contorno, ambos tenían olor a

sangre y el dolor como sonido, pero de muy distinto signo: los autos de fe y las fiestas de toros.” (Amigo 284) Entre esos dos eventos, fue la fiesta de toros el mayor pretexto para que los diferentes grupos monárquicos y de la iglesia del mundo hispano y novohispano, crearan un espacio público favorable, donde se manifestaban y “... proporcionaban frecuentes motivos para las fiestas, las corridas públicas en la Plaza Mayor mostraban a las instancias de poder urbanas.” (Amigo 286)

Fue siempre el espacio de esparcimiento barroco, un espacio teatral, donde luchaban y se hacían la guerra las fuerzas del poder, mientras el pueblo quedaba embelesado y seducido por los “fuegos fatuos” que los reyes y príncipes hacían surgir, como expresión de su magnificencia y control total de sus entornos. Por eso la importancia de las representaciones, como extensiones de la gran fortaleza de las clases dirigentes. “Fue decisivo el papel del teatro en la fiesta barroca, ya que el mundo se concibió entonces como escenario y la vida como representación. En la fiesta barroca hispanoamericana el juego mimético constituía una exteriorización y una sublimación de la vida real.” (Cruz 222)

Otro escenario para el recreo fue el diseño de jardines, pero destinados sobre todo para el deleite de los grupos de las élites. Esos espacios orientados hacia el relajamiento y esparcimiento de los nobles, tuvo su apogeo en los trabajos de André le Notre, responsable de la concepción de los jardines de Versalles y las Tullerías. Si bien el gusto por los jardines nació en el renacimiento, fue durante el barroco que se buscó una organización diversa, algunos de ellos lúdicos y misteriosos como los laberintos. Con frecuencia se propuso una ordenación simple, aunque no estática para el jardín y se aspiraba a una representación del espacio infinito; así fue que se dividió el mundo urbano, de lo natural a través de la organización de bosquecillos y de naturaleza libre: esto es una concepción desordenada que convivió simultáneamente con otra ordenada. Juegos de opuestos y simulaciones con los que se regocijó el cortesano en el palacio barroco y con base en ello se desarrollaron los esparcimientos privados o

colectivos, según las disposiciones del monarca. Cabe decir que en estos escenarios bucólicos, también se mantuvieron las luchas entre los poderes, pero de manera exquisita y bajo las argucias más sutiles de la seducción. Voltaire entre otros, se encargó de explicar esos entramados de luchas cortesanas durante el reinado de Luis XIV, un extracto puede dar cuenta de ello:

Cuando se le habló a Colbert de este soneto injurioso, preguntó si había ofendido al rey; como se le contestara que no, dijo: “Pues entonces a mí tampoco”.

No hay que dejarse engañar nunca por estas respuestas meditadas, por estas manifestaciones públicas que el corazón desaprueba. Colbert parecía moderado, pero perseguía la muerte de Fouquet con encarnizamiento. Se puede ser buen ministro y vengativo. (Voltaire 266)

En conclusión, se distingue que el espectáculo como manifestación representacional de poder, requirió de espacios especializados para su ejercicio y estos fueron siempre de naturaleza distinta: uno destinado a la convivencia de las diferentes clases y cuyos espacios urbanos lo constituyeron sobre todo las plazas; los otros fueron espacios públicos exteriores orientados a la lucha de poder entre los nobles, ese fue el de los jardines. Sumándose un espacio más para esa misma lucha entre nobles, el cual fue cerrado y lo representó el palacio, del que quedó exento el villano.

#### **1.1.4. Las Vías de Circulación**

Al ser la ciudad barroca abierta, favoreció la expansión de la ciudad fuera de sus viejas murallas medievales y eso contribuyó a incentivar en quienes la controlaban, el deseo por la circulación de sus habitantes. Es por eso que las vías en la ciudad barroca se convirtieron en un elemento fundamental dentro del primer proyecto de diseño urbano, impulsado por el programa de Sixto V, al buscar unir a los santuarios católicos romanos y convertirlos en centros significativos, representados por sus edificios y plazas construidos a lo largo de esas vías. Estos caminos aspiraron a convertirse en lugares

propiciatorios de encuentros y partidas, al mismo tiempo se convirtieron en uno de los grandes referentes espaciales barrocos, forma urbana que por cierto, vuelve a ser de interés en la tesis de la ciudad de los caminos que sostiene Terrazas, al estudiar a la ciudad contemporánea. (Terrazas, La ciudad de los caminos. El caso del corredor Tlaxcala-Puebla, 2005)

Los modelos elegidos para el trazado de las vías en la ciudad barroca fueron variados, entre ellos se pueden detectar circuitos (Vía Felice en Roma), esquemas radiales cuyo centro converge en objetos simbólicos importantes (la disposición estrellada en torno a Santa María Maggiore), también el modelo de tridente por el cual varias vías convergen en un espacio importante (como el sistema en tridente que conduce desde la Porta del Popolo hasta Piazza Venezia). En el caso de París cuando Luis XIV derribó las fortificaciones, generó un anillo completo de bulevares. En cuanto a Londres dice Juan Ramón Triadó que:

El plano ideal de Londres, proyectado por Ch. Wren, pretendía incidir en este carácter abierto, articulando la ciudad en base a (sic) grandes vías transversales. La principal unía la catedral de San Pablo, centro religioso, con el Royal Exchange, centro económico. Se creaban sistemas radiales y una cuadrícula que unía el centro con el sector comercial situado junto al río. El carácter práctico no impedía la realización de grandes perspectivas y la singularización de los nudos de las calles con la construcción de 51 iglesias, verdaderas arquitectura – monumento. (Triadó 28)

Los sistemas viales hicieron uso de objetos de señalización para hacer notar el fin, inicio o marcar un lugar relevante y fueron obeliscos en el caso de Roma, aunque también se utilizaron monumentos, estatuas, fuentes y otra serie de materializaciones que solían señalar el estar en una vía o en un nudo dentro de ella. Por lo que las vías en relación con las plazas y cruces de calles, desde la perspectiva de Juan Ramón Triadó "... se individualizan a través de elementos simbólicos, como son los obeliscos y columnas

[...] no eran sólo elementos de decoración, sino que se convertían en ejes para el cambio de dirección de las calles.” (Triadó 25)

Es importante decir que si bien en un principio el proyecto urbano barroco nació con el fin de generar rutas de tránsito sagradas, lo cierto es que esas mismas vías contribuyeron a que la vida en la ciudad comenzara a concebirse hacia el exterior. Fue en definitiva la sociedad barroca una sociedad abierta que prefirió vivir hacia fuera, al aire libre, por eso se buscó un urbanismo abierto, que fomentara el contacto con la naturaleza y en ese sentido la integración de las partes con un todo. Ejemplo de lo anterior se encuentra en Versalles, también en Sanssouci y en otros espacios urbanos que pudieron cuidar la totalidad de sus diseños, donde se procuró integrar el espacio exterior e interior y así generar una sola unidad. Se debe recordar que esa intención formó parte del proyecto de Sixto V, sin embargo no siempre se pudo alcanzar esos resultados integrales en lo estilístico, pero si en las prácticas sociales a partir de los encuentros dados en el paseo. Por eso la calle más allá de la vía sacra, se convirtió en el espacio público por excelencia, donde sucedió lo relevante del acontecer urbano y por eso, la calle se extendió hacia los patios de las casas y de ahí a las habitaciones, oficinas o talleres cuya privacidad parece no existir o ser de poco interés de esos habitantes, como ya antes se había comentado.

La calle era el otro ámbito donde la vida de las casas se extendía y los límites entre lo doméstico y otras actividades, como las productivas, o lo acontecido en la calle misma eran imprecisos. Esto principalmente se acusaba en las más modestas, sin embargo en las de otros estratos también sucedía, aunque la mixtura era menos evidente; el patio y el zaguán ponían una pausa, aunque no una barrera. (Ayala 687)

Ahora se evidencia que el espacio urbano barroco fue ante todo relacional, más que segmentado, ya que el espacio doméstico y el público se confundieron y por ende se extendió lo privado a la calle, al barrio y al área de influencia de la parroquia. Se reafirma en ese sentido que la institución religiosa fue sobre todo la encargada de



construir los elementos simbólicos de arraigo y de identidad, que relacionaban al grupo social a través de los festejos, los orígenes comunes, las actividades similares o las historias compartidas dentro de la ciudad barroca y esa misma institución, fue la que mejor estableció una posible frontera entre lo público y lo privado.

Un caso especial lo constituye Venecia, la cual se caracterizó por ser una ciudad que durante muchos siglos despuntó por su peculiaridad, por su riqueza y por su belleza. Ciudad que no se encerró dentro de murallas, esperando que las aguas fueran suficientes para detener a sus posibles enemigos. El diseño urbano de Venecia fue único y no siempre entendido, ni repetido por otros centros urbanos, aspecto que los venecianos aprovecharon por las singularidades de su entorno natural y que por eso Lewis Mumford la consideró una ciudad muy especial. Ciudad que como antes se dijo, organizó sus barrios y habitantes en células las cuales todavía sobreviven adecuándose a su diseño urbano. Venecia resolvió el problema de circulación por medio de diferenciar el tránsito de los peatones en tierra firme y el tránsito acuático a través de las góndolas. Gracias al agua fue que Venecia pudo solucionar de manera higiénica el tratamiento de desperdicios, al neutralizar el sol y las altas concentraciones nocivas de bacterias. Venecia fue un lugar de albergue para los peregrinos que iban a Tierra Santa desde el año mil y cuyo espacio principal fue y sigue siendo, la tan popular Plaza de San Marcos; la cual fue demarcada con el tiempo por sus palacios, su basílica y su mercado. Esta plaza representó una acumulación de importantes objetos urbanos generados a través del tiempo y que se convirtieron en la esencia de esta República; así pasó este lugar de tener una función rural y comercial, a cobijar de las más importantes funciones políticas y sociales en su región, reconocidas mundialmente a lo largo del barroco. Actividades que por cierto, siempre fueron muy relevantes dentro de toda ciudad barroca capital, buscando con ello mantener su existencia y símbolo por excelencia de tránsito, aunque también de recogimiento.

Se puede finalmente decir que las vías en el proyecto urbano barroco nacieron con el fin de provocar el reconocimiento y visita de lugares sagrados y santos, pero al mismo tiempo posibilitaron la construcción de un espacio abierto que fue vivido de esa manera y con ello se facilitó la aceptación de la circulación y el tránsito en la ciudad abierta, lo cual fue un distintivo ante la vieja ciudad cerrada. Esa nueva manera de concebir la realidad urbana no requirió al principio de separar el espacio urbano en público y privado o exterior e interior, ya que eso se construyó posteriormente. Fue por eso un periodo de nulo interés por los límites físicos, representados por las murallas y el primer paso hacia la construcción de fronteras artificiales y por lo mismo virtuales. Ante esas barreras artificiales que pudieran transgredirse, el barroco gozó de espacios libres y una manera de fomentar ese transitar y fue seguramente, lo que detonó también la apertura intelectual de su momento y la propensión de múltiples encuentros en épocas siguientes.

#### **1.1.5. La Vivienda**

Dice Enrique Ayala sobre la casa Barroca que fue "... un mundo formado de ciudad y arquitectura, donde los individuos y los grupos sociales compartieron el espacio, sin mayormente cuestionar su ubicación en el orden social." (Ayala 689). Ese proyecto integrador alcanzó distintos niveles de desarrollo y por eso se puede plantear, por un lado las viviendas que se reconocen como obras relevantes y cuyo tratamiento alcanzó una integración estilística; por otro lado están aquellas otras que si bien pudieron mejorarse, no resultaron fundamentales en la concepción del diseño de la gran ciudad barroca. "En general se señala como característica de la arquitectura doméstica barroca sus fachadas sencillas con el énfasis ornamental centrado en su portada, de mayor riqueza cuando la disponibilidad de piedras permite la talla." (Silva 892) En oposición serán las fachadas sobre todo de las edificaciones importantes (palacios, iglesias, basílicas y catedrales), las que en la ciudad barroca generaron un tipo de espacio circundante relacional, unificado en algunas ocasiones y dispar en otras más,

pero cuya morfología caracterizó a este intenso periodo de diseño urbano, el cual fue siempre independiente de su espacio interno. Hay que insistir que en la vivienda del barroco si bien no se puede negar que existió una vida privada, la vida pública fue de mayor interés, ya que en una ciudad abierta el espacio urbano siempre resulta más relevante que el privado. Probablemente esa manera de vivir fue el recuerdo de la huella que dejó el Santo Oficio, que obligó a mantener las casas abiertas en España, con el fin de no esconder ofensas hacia la fe, como lo señala Patricia Espinosa y Francesco Venturi en su libro Casas señoriales andaluzas. (en Silva 879)

Las viviendas barrocas respetaron la idea de un patio central y habitaciones alrededor de él, el cual después evolucionó a un segundo patio, quedando el primero para actividades de tipo administrativo y el otro para uso privado, aunque también de servicio. Si bien el patio fue un espacio renacentista muy apreciado, el cambio en la época barroca radicó en que ese espacio fue muy concurrido, ya que fue privado pero al mismo tiempo abierto a los vendedores que pregonaban sus mercancías y a las actividades administrativas del servicio familiar. Una descripción más detallada señala que:

Esta casa se desarrolló en torno a dos patios y en dos niveles. El primer patio, el principal, solía estar bordeado por tres de sus lados por corredores, tras de los cuales se localizaban almacenes, oficinas y accesorias, éstas últimas con accesos exclusivamente desde el exterior, donde se establecieron los talleres de los artesanos, quienes rentaban estas partes de los inmuebles. Los recintos del piso superior eran los propiamente habitacionales y se tenía paso a la mayoría de ellos a través de los corredores altos. (Ayala 681)

El papel del patio fue relevante en la casa barroca y cabe suponer que su importancia provino por influencia no solo renacentista, sino de la casa romana y también de la oriental, donde en China se le concibió como “regalo de dios” (Silva 875) y que, seguramente por influencia musulmana, en el diseño de la casa andaluza, se pedía que

primero se debiera construir un patio y buenos corredores y si quedaba espacio, que se hicieran habitaciones. Esa idea pasó también a las colonias americanas y eso da cuenta, entre otras cosas, de la preponderancia de los patios en la vida urbana barroca, interés que se extendió hasta muy entrado el siglo XX en muchas ciudades con esa tradición.

Las clases de poder en esta época se reconocían por la casa que se habitaba, la cual estaba en justa relación con el prestigio y riqueza que se poseían, así como por la cantidad de tierras que se controlaban. Por eso le resulta importante decir a Voltaire en su libro que escribió sobre Luis XIV, que:

Luis XIII, al subir al trono, no tenía un solo barco: París no llegaba a las cuatrocientas mil almas, y a penas la adornaban cuatro hermosos edificios; las demás ciudades del reino se asemejaban a esas villas que se ven más allá del Loira. La nobleza, acantonada en el campo, vivía en torres rodeadas de fosos y oprimía a los que cultivaban la tierra. Los caminos reales eran punto menos que intransitables; las ciudades carecían de policías, el estado de dinero, y el gobierno rara vez tenía crédito en las naciones. (Voltaire 9)

En ese escrito se nota la importancia que soportaban los palacios y hoteles<sup>29</sup> de los nobles y reyes, ya que el estilo de los palacios mantuvo una función persuasiva, en una época donde las manifestaciones de poder, como ya se ha repetido, fueron altamente valoradas. Es por eso que la arquitectura y el lujo del palacio fue la manifestación plena del alcance económico de sus dueños, por eso la importancia de los materiales y el interés por el diseño de las fachadas. Un ejemplo que se puede citar al respecto fue que en la Ciudad de México, también conocida como Ciudad de los Palacios<sup>30</sup>, lugar

---

<sup>29</sup> Por palacios se deberá entender los edificios-residencia de los dignatarios barrocos, ya sea de la realeza, nobleza o clero, antes de los burgueses enriquecidos, por ejemplo en el renacimiento el Palazzo Vecchio en Florencia, Italia. En Francia al palacio cuyo espacio unifamiliar colindaba a través de un muro medianero con otra edificación, se le conoció como *hôtel*.

<sup>30</sup> Bautizada por Alejandro von Humboldt en el siglo XIX, cuando todavía era la capital de la Nueva España.

donde siempre escaseó el terreno por las características geográficas de la misma. En ese sentido, cuando la casa por sus dimensiones no podía comunicar el poder de sus habitantes, lo hacía por medio de la ornamentación, por eso surgieron "... los enlucidos de mortero de cal, pintados, o bien, las ajaracas de diversas geometrías, igualmente terminadas con una capa de pintura [...] y fueron más abundantes los recubrimientos con la piedra roja de *tezontle*, de extraordinaria ligereza y singular colorido." (Ayala 680) El resultado del uso de distintas piedras en las fachadas de la Ciudad de México, la hizo una capital polícroma y festiva, llegando al extremo del lujo en el palacio llamado Casa de los Azulejos.

El palacio siguió la lógica de toda vivienda barroca, ya que se caracterizó por sus divisiones en patios y pisos; en cuanto a los patios fueron como de costumbre destinados a las labores necesarias para la subsistencia de la vida familiar y solo en algunos casos existieron jardines privados, con la excepción de los palacios de los monarcas y principales. En cuanto a los niveles como ya se dijo, siempre el superior se destinó a las habitaciones y la zona baja al comercio, a los talleres o a las actividades mercantiles o administrativas. Por otro lado, siempre el palacio contrastaba con la casa del burgués, la cual con el tiempo aspiró a emular a la de la nobleza. La vivienda burguesa se desarrolló a partir de los recursos de las familias y si bien algunas llegaron a tener cuantiosas fortunas, no pudieron alcanzar los estándares de las clases adineradas barrocas que habitaron los palacios campestres o dentro de las cortes. Una excepción fue la burguesía adinerada inglesa durante el barroco, al respecto dice Roberto Segre:

... acepta la tipología de la vivienda colectiva o la vivienda individual –identificada con la propiedad de una parcela de terreno–, integrada dentro de una estructura unitaria de conjunto. El terreno de las urbanizaciones es vendido por la nobleza [...] dueña de los parques y fincas de los suburbios, y obtiene así altos beneficios del crecimiento urbano. Pero los propietarios no ceden parcelas pequeñas de terreno sino grandes extensiones de terreno –estates– por un plazo de noventa y nueve

años. Este reintegro del terreno hace que exista un interés, por parte de terratenientes, en cuidar el nivel de la construcción y del diseño. De allí la estrecha vinculación entre los promotores de las urbanizaciones: el propietario del terreno, el financista-constructor y el arquitecto-proyectista. (Segre 24-25)

Venecia fue otro caso emblemático, ya que fue el resultado de una sociedad compleja que sufrió modificaciones a lo largo de centurias, readaptándose a las necesidades emergentes de sus habitantes y del lugar que ocupó como importante ciudad portuaria en la costa mediterránea. Un dato a destacar radica en que su clase dominante no generó un lugar concentrado para hacerlo su lugar de residencia, sus palacios se construyeron en todo el terreno habitable y bajo el principio de tener una salida al Gran Canal y con una conexión al barrio circundante y reformando los interiores totalmente durante el barroco. Lewis Mumford dijo que la pauta de la plaza de San Marcos, se repitió en todas las plazas de las iglesias de Venecia, como si fuera un fractal compuesto por una plaza o campo, de forma trapezoidal, con una fuente, una iglesia, su escuela y el edificio de la corporación, los cuáles fueron al principio seis corporaciones y por lo mismo seis barrios.

Por lo que respecta a la casa popular, avanzó siempre de una vivienda cerrada a otra que poco a poco se abrió por factores que fueron muy variados, pero esa apertura se consolidó cuando la ciudad se supo protegida y resguardada de posibles ataques, fueran estos humanos o naturales. En relación a los peligros que desaparecían en una ciudad que se pensase atacada por los hombres, un ejemplo fue la Ciudad de México del siglo XVI, dice Enrique Ayala sobre ese periodo:

Hacia las últimos años del siglo XVI varias de las casas fortificadas, que se construyeron para la defensa de un sitio potencialmente vulnerable y obligaron a una vida recogida en su interior, experimentaron una apertura y una relación cuantitativamente distinta con la ciudad. Se diluyeron las características castrenses o adquirieron funciones ornamentales, las ventanas se ampliaron, los muros se

revocaron y se engalanaron con filigranas de argamasa, cornisas y jambas resaltadas y herrerías de balcones y ventanas. El temor de los habitantes a ser atacadas por los indígenas había quedado atrás y las actividades propias de los interiores de los edificios se desbordaron sobre la ciudad. (Ayala 678)

En cuanto a los peligros que trae consigo la naturaleza, esa fue una constante para la misma Ciudad de México, al buscar protegerse de sus inundaciones. De este modo se asumió que después de la gran inundación de 1629-1633, la reconstrucción de la misma fue lo que generó el cambio hacia una construcción orientada hacia el barroco. Dice Teodoro González de León sobre este evento que:

Y no vuelve el equilibrio hasta la ciudad barroca de finales del XVII y principios del XVIII, cuando resuelven parcialmente el problema del agua con las obras de desagüe [...] eso propicia que ya se pueda construir y planear a largo plazo. La ciudad barroca tiene una arquitectura y un urbanismo muy sólidos: era una ciudad muy delicada, con un sistema de plazas que va de lo pequeño a lo grande; un urbanismo, en fin, hecho a base del espacio. (Cayuela La ciudad contradictoria: entrevista con Teodoro González León 2007 2)

En cuanto a la tipología, la ciudad barroca tuvo una gran diversidad de tipos de casas, por ejemplo en México se edificaron las llamadas “casas solas”, “par de casas” y “taza y plato”, casi todas respetaron el tener un patio y habitaciones en dos plantas, siendo el último tipo de casas las que solo tenían dos habitaciones, una encima de la otra, por eso esa denominación tan peculiar. Las habitaciones del primer piso y que daban a la calle eran utilizadas como accesorias, lo cual se mantiene hasta la fecha. Las llamadas “vecindades” nacieron también en esta época y fueron como hasta hoy, el tipo de casa que habitaron las personas más humildes, los dueños eran fundamentalmente los religiosos, haciendo así su obra piadosa; ese espacio se conformaba de patios con una fuente al centro donde abastecerse de agua y habitaciones a los costados, los patios siempre fueron lugares bulliciosos, extendiéndose esa algarabía hasta la calle. Un caso

especial fueron los jacales, que eran los espacios habitacionales destinados en México a las poblaciones indígenas, ubicados en sus barrios específicos y de los que todavía se pueden encontrar ejemplos en ciertas zonas de la ciudad como en Xochimilco y Tláhuac.

En relación a la “casa de Dios” sus edificaciones buscaron cuando se pudo la monumentalidad y siempre con su apariencia destinada a conmovir y maravillar al espectador. En cuanto a su traza se encontraron soluciones tanto simétricas y como asimetrías, tales contradicciones en este periodo pudieron convivir como se sabe, sin ningún problema. El edificio sacro siempre fue un punto relevante y simbólico en la ciudad barroca, el cual representó junto con los otros edificios de poder, el centro neurálgico de importantes sitios novohispanos y donde México sigue siendo un gran referente. A propósito de la opulencia de los templos, Jesús Ángel Gil menciona la riqueza religiosa de las fachadas al describirlas por sus “... estípites, follajes, arcos mixtilíneos y nichos con imágenes religiosas, se enseñorean con preciosismo en estas fachadas.” (Gil Vivienda y prestigio social: los indios y sus moradas en la Bergara barroca 2000 359)

Se podrían continuar revisando otras ciudades barrocas en relación con su habitación, pero lo que interesa es detectar sus constantes, entre ellas está el que siempre se buscó conservar y preservar la construcción asumida como emblemática, mientras que se condenó al olvido aquellas construcciones de menor interés. Es por eso que la información sobre la vivienda de la ciudad barroca, surge del estudio de las construcciones que se han mantenido en la memoria colectiva y que han llegado a conformar parte del Patrimonio de la Humanidad. Resulta evidente por sus registros, que el grueso de esas edificaciones relevantes fueron destinadas a los poderosos y están representadas por los palacios de los monarcas y nobles, así como por los príncipes de la iglesia; en cuanto a la habitación popular, aunque subsisten algunos ejemplos representados por las llamadas vecindades en la Ciudad de México y en otras



ciudades como Lima, su conservación es muy inferior a la de los palacios y casas señoriales; una mención especial será la “casa de Dios”, donde las iglesias, basílicas y catedrales barrocas, se han convertido en referentes emblemáticas de muchas de las ciudades en la actualidad<sup>31</sup>. Cabe decir de estas últimas, que su actividad eclesiástica, se mantiene viva y nunca contenida en el interior de los templos, ya que sus atrios siguen siendo fuente de variadas actividades religiosas y profanas.

## **1.2. La Ciudad Barroca Genérica (CBG) contemporánea**

Después de organizar la información en las categorías establecidas, con fragmentos de descripciones de diferentes ciudades barrocas ¿se podría concebir una Ciudad Barroca Genérica (CBG) como proceso del sistema urbano Barroco?

Tal propuesta no es con el fin de encontrar a partir de esas agrupaciones de información organizadas, constantes absolutas que pretendan describir a la ciudad barroca, sino más bien proponer una herramienta teórica para la comprensión de algunos proyectos destacables de la ciudad contemporánea en general. Con esa síntesis se busca favorecer la puesta en práctica de un modelo, encaminado a estudiar a la urbe actual, la cual surge del sistema de diseño urbano barroco y que explicita el reconocimiento de la Ciudad Barroca Genérica (CBG). Cabe señalar que dicho modelo, solo podrá facilitar la comprensión de proyectos urbanos relevantes y siempre en relación con el poder hegemónico. A continuación se ofrecen las constantes identificadas en cada una de esas categorías, con el fin de exponer las características del sistema de la CBG (ver Imagen 6):

---

<sup>31</sup> La Frauenkirche (Iglesia de Nuestra Amada Señora) en Dresde es un caso representativo, la cual fue destruida en la II Guerra Mundial y ahora ha sido considerada símbolo de la reconciliación; su reconstrucción ha influido para imponer el Barroco como la expresión de ese escenario urbano. Otro ejemplo en diferente sentido es Santiago de Compostela, que si bien es un viejo centro de peregrinación, es reconocida su arquitectura barroca. En el caso de América está el santuario de Guadalupe, que ahora resguarda a la imagen de la virgen una construcción contemporánea, pero sigue en pie y dentro del mismo recinto la primer basílica barroca. La característica de estos escenarios es su fuerza de atracción para visitarlos.



Imagen 6. Esquema del sistema de la Ciudad Barroca Genérica (CBG), en donde se identifican las categorías de análisis.

### a) La CBG como Centro de Poder

Esta macrocategoría que describe a la CBG, asume que en una ciudad organizada bajo normas estrictas<sup>32</sup>, cada miembro de la sociedad aprende a reconocer el lugar que ocupa. Es por eso que las clases privilegiadas son las que al tener el poder y buscar mantener sus derechos, imponen modelos de comportamiento a seguir, los cuales están en estrecha relación con la noción de economía que también promueven y los demás aceptan; al mismo tiempo se encargan de establecer los mecanismos para activar los dispositivos de memoria y olvido en la ciudad. En el caso opuesto están las

<sup>32</sup> Las normas urbanas son de muy distinto tipo y pueden reconocerse en su dimensión social, jurídica, religiosa, estilística. Existen momentos en que esas normas son estrictas y otras en que se relajan, por ejemplo en la ciudad medieval fueron normas estrictas como lo plantea Pirenne en su libro Historia económica y social de la Edad Media. En la época contemporánea pareciera que se vive un relajamiento, por lo menos en la Ciudad de México.

clases menos favorecidas, que buscan en la imagen del poder, enfrentar y trascender las diferentes crisis que van surgiendo, siguiendo modelos hegemónicos que vende el sistema con una gran fuerza de persuasión representado entre otras expresiones, por los monumentos y plazas.

Es por eso que siempre se requieren en la ciudad grandes proyectos reguladores, cuya meta es regir el orden de las urbes a través de tres variables: la primera es crear vías para unir puntos relevantes urbanos (metáfora de puente y por eso la importancia del *pontifex*), con el fin de favorecer un tipo de tránsito que lleve al reconocimiento de los valores simbólicos impuestos y otros en plena legitimación gracias a la promoción de espectáculos; al mismo tiempo aprovechar la infraestructura desocupada, para reaprovechar esos espacios abandonados, con el propósito de un mejor control de los habitantes. La segunda se da con la definición de estilos para proponer apariencias *ad hoc* a las expectativas de los poderosos y con el fin de conmover a los ciudadanos que se contentan con contemplar esa ciudad espectáculo. La tercera es el diseño del “divertimento” urbano, que resulta ser el incentivo consumista y también de control sobre lo que se debe construir, el cómo, dónde y a qué precios<sup>33</sup>.

En ese sentido, se reconoce que el urbanismo en el barroco tiene como base dos ejes, el primero de corte económico-político y otro de tipo estético y que pretende llegar a los niveles emocionales y sentimentales. La razón de eso es que los poderosos quieren que se les identifique como grandes benefactores y salvadores del pueblo, por eso se presentan como héroes y hacen todo lo posible por legitimarse, dándose también entre ellos luchas encarnizadas. Es un mundo de apariencias con un centro muy definido que aglutina las fuerzas de control, pero que en el fondo promueve la hibridez por la acción

---

<sup>33</sup> Terrazas dice “... la ciudad cambia; es decir, que cambian tanto la localización de las actividades como las edificaciones que las sustentan, en razón de acciones concretas que podemos identificar como intervenciones de capital y trabajo. Estas intervenciones, en correspondencia principalmente con su magnitud económica, pero también social y política, cambian los precios de los terrenos en el entorno inmediato y aun en el lejano.” (Terrazas, 53).

de esas fuerzas disímbolas que posibilitan hasta el descontrol. Por eso, si bien se pueden detectar propuestas de unidad en los proyectos urbanos de la CGB, el resultado llegará a ser frecuentemente una mezcla de expresiones, donde poca cabida tiene la denuncia sobre la injusticia social y solo pareciera interesar cultivar el interés estético.

## **b) Espacios de Trabajo**

Esta categoría sintetiza cómo la CGB surge del ordenamiento de los espacios destinados a las actividades laborales en zonas más o menos específicas de trabajo, aunque esas diferencias se notan trastocadas y por eso, cada vez se dificulta su separación de la casa habitación, ya que cada vez se trabaja más en la casa. Es por eso que tiende a perderse la condición de lo privado y lo público, en tanto comienza a percibirse poco estimable tal distinción e imponiéndose una de estas opciones, es decir, lo público. Esa condición inaugura una nueva emergencia de contrarios a favor de lo visible y no visible.

Cabe también decir en ese sentido, que la concepción del trabajo y el descanso son de nuevo momentos relacionados y codependientes del día a día, ya que se identifica que en general, todas las fronteras son poco claras o francamente inexistentes y de existir, se invita a transgredirlas en la CGB.

## **c) Espacios de Recreo**

Esta categoría indica cómo la ordenación urbana de la CGB busca los espacios abiertos y para eso necesita ensanchar sus vías o hacerlas transitables, con el fin de posibilitar la participación popular por medio de recorridos y los encuentros en espacios abiertos, como los son las plazas. Ya se sabe que las plazas se idearon para diversos propósitos, entre ellos albergar los importantes monumentos altamente valorados o

diseñados con ese fin, de no existir alguno; se distingue ese espacio como uno de los elementos base, de la concepción urbana moderna.

Las plazas en su conjunto se convierten en relevantes símbolos de valor y siempre se busca que sean espectaculares. Se considera que son tres las funciones de la plaza: primero, llegar a ocupar el mejor lugar por quienes la visitan, ya que eso representa un valor muy apreciado entre los habitantes de la ciudad; segundo, ser acceso a dependencias muy importantes para los ciudadanos; tercero, ser un espacio de paseo o circulación para eventos orientados a la demostración de poder y donde sus jerarquías luchan, por generar la experiencia de mayor sensibilidad.

De ese modo se mezclan múltiples expresiones dirigidas hacia una estética efectista, que maravillará a la concurrencia y desviará de las penurias cotidianas de los habitantes de las ciudades. Cuando se escamotean los espectáculos populares, siempre se duda del poder de sus castas dominantes, de ahí la importancia de las representaciones, como manifestaciones de la fortaleza de las clases dirigentes. Mientras más eventos existan y se demuestre la opulencia de las instituciones, será inversamente proporcional a su descrédito en la CBG.

#### **d) Las Vías de Circulación**

En esta categoría se describen las rutas de tránsito, que favorecen un tipo de movilidad que privilegia la vida hacia el exterior en la CBG. Ese urbanismo se reconoce abierto y con ese fin fomenta el contacto con la naturaleza, tal situación se puede entender como una búsqueda de integración de las partes con el todo. Por eso la calle se convierte en uno de los espacios públicos por excelencia, donde sucede lo más relevante del acontecer urbano y el interior de las casas pasa a un segundo término. Lo anterior es resultado de que sí antes fueron las instituciones religiosas quienes mejor definieron las fronteras entre lo público y lo privado, en esta época seguramente quienes se encargan

de ello son las corporaciones, como patrocinadores de eventos que cautivan y se presentan deseables.

Desde esa perspectiva, las vías de circulación motivaron en el proyecto urbano barroco la instauración de un espacio abierto que fue vivido de esa manera y con ello se facilitó la aceptación del paseo y el encuentro gracias a la circulación y el tránsito en una ciudad abierta (que no requirió de separar el espacio urbano en público y privado o exterior e interior). Aunque posteriormente eso dio paso hacia la construcción de fronteras territoriales artificiales y por lo mismo virtuales, con las que se vive en la actualidad; mismas que comienzan a resquebrajarse en la CBG.

#### **e) La Vivienda**

Esta última categoría explica que la CBG genera diferentes espacios para la habitación, algunos unificados y otros dispares, aunque el diseño de fachadas siempre será independiente del diseño del espacio interno de las casas, como lo fue antes de los palacios e iglesias<sup>34</sup>. La vivienda barroca se caracterizó por su vida pública, sobre todo en el caso de la vida en los palacios y sus cortes, por su función persuasiva y de manifestación de poder. Actualmente debiera mantenerse esa misma condición en las casas de los dirigentes y también de quienes ostentan el poder económico hoy en día. En ese sentido, si bien la casa y la valía de sus habitantes se medía antes por su dimensión, se sigue midiendo del mismo modo en estas épocas. Cabe recordar que cuando no se tenía un gran espacio para la habitación, se mostraba el poder por su ornamentación en las fachadas que hacían alarde de su espectacularidad, eso parece que sigue sucediendo<sup>35</sup>. En cuanto al número de niveles, siempre los inferiores se

---

<sup>34</sup> En un gran número de ciudades contemporáneas, los departamentos de súper lujo y en ocasiones otros de menor nivel, se entregan en obra negra para que los nuevos dueños los decoren como ellos lo quieran y de ese modo se pretende que cada habitante "costumize" sus espacios de habitación.

<sup>35</sup> "Sky Residences (departamentos en el cielo), de Reforma 222 es un edificio independiente que se desplanta a 25 metros del nivel de la calle, con altura de 120 metros y acceso sobre Paseo de la Reforma. El edificio escalonado de 25 niveles permite que todos los departamentos disfruten de vistas espectaculares de Reforma, el Ángel de la

destinaron a las actividades de trabajo y de comercio y las superiores a la habitación, con patios bulliciosos que se unían con la calle; esa condición debe mantenerse como característica en las nuevas construcciones de la CBG.

Finalmente, lo que falta ahora es identificar ciertos espacios urbanos actuales, bajo las categorías anteriores dentro de la ciudad contemporánea y de ese modo descubrir a la CBG. Por eso se pasará a estudiar un proyecto urbano relevante de la Ciudad de México, con el fin de identificar los alcances del ahora llamado Modelo Analítico del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG).

### **1.3. El Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, de la Ciudad de México**

Se eligió este proyecto para su estudio bajo dos condiciones, primero que debería de ser relevante y el Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, de la Ciudad de México lo fue durante el gobierno de Andrés Manuel López Obrador (ver Imagen 7).

La segunda condición fue por conveniencia, ya que se quiso recuperar información ya registrada por el mismo gobierno y cualquiera puede acudir a consultarla, en ese sentido no hay especulación. Fue por eso que el texto que se utilizó para identificar el Corredor Turístico y Cultural – Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico<sup>36</sup>, se encuentra en el sitio oficial del Gobierno de la Ciudad del Distrito Federal

---

Independencia, el Centro Histórico y del Valle de México en general”. Así dice uno de los fragmentos del promocional de ese desarrollo urbano que proporciona Grupo Danhos para la venta de los departamentos en la Ciudad de México.

<sup>36</sup> El proyecto denominado “Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico”, son obras de mejora urbana de avenidas relevantes y sus zonas aledañas de la capital del país, como los trabajos de remodelación al Primer Cuadro del Centro Histórico. Los trabajos iniciaron en el 2001, bajo los auspicios del Lic. Andrés Manuel López Obrador y continuaron durante el gobierno del Lic. Marcelo Ebrard Casaubón con proyectos como el de la Plaza de la República. Se dice que se buscó “devolver su belleza y esplendor a esta Avenida, una de las vialidades de mayor relevancia no sólo en la Ciudad de México, sino en todo el país” (Distrito Federal). La

(Secretaria de Obras y Servicios); del cual solo se consideraron los contenidos afines a las categorías antes tratadas, ya que el documento rebasa por mucho lo que se quiere trabajar. El texto completo se puede revisar en el Anexo A.

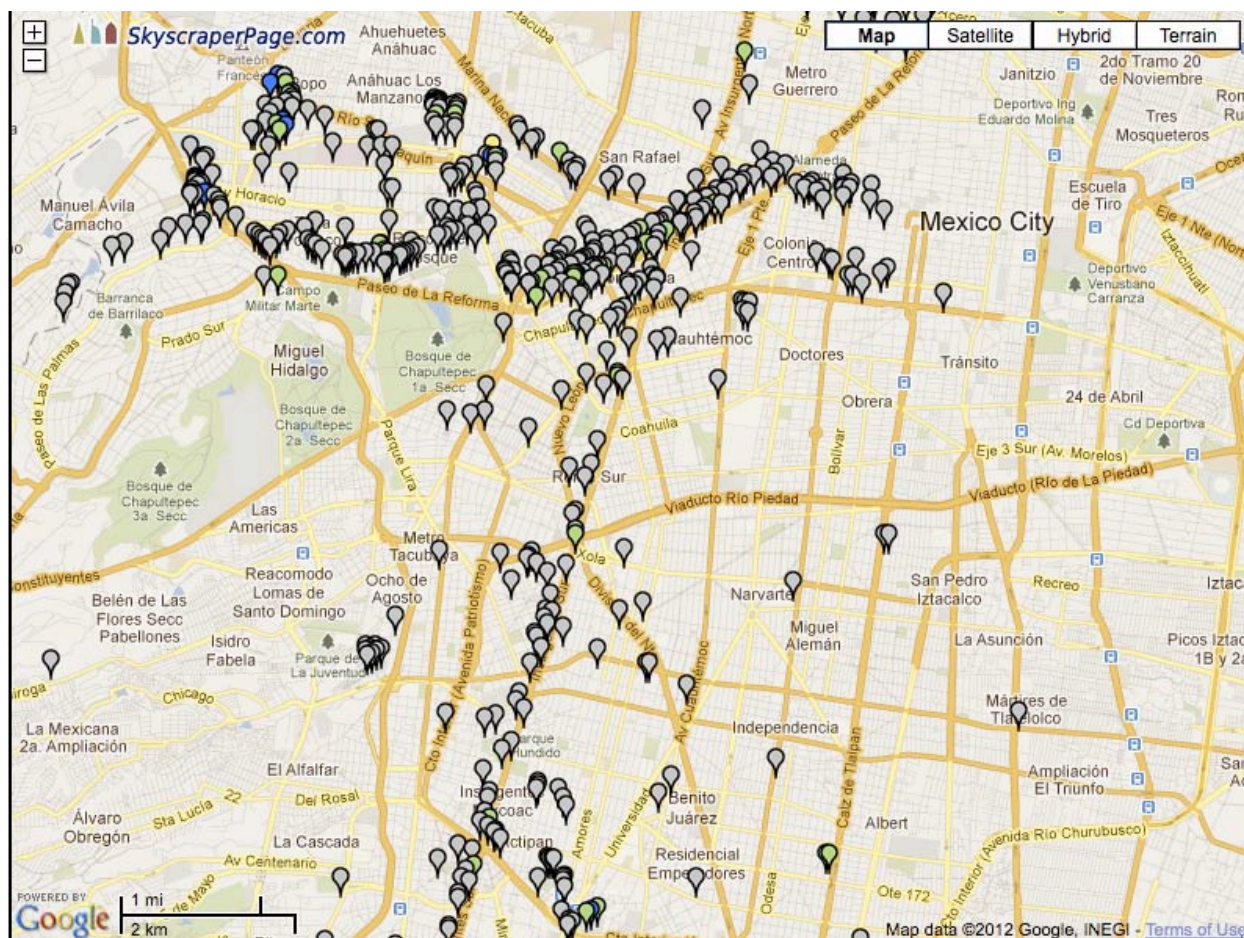


Imagen 7. Plano parcial de la Ciudad de México donde se señalan los desarrollos urbanos más relevantes y se puede notar que, la zona que más proyectos tiene es la del Paseo de la Reforma en el tramo de la calle de Lieja a la Avenida Juárez.<sup>37</sup>

encargada de la coordinación del proyecto fue la Secretaría de Turismo y la Secretaría de Obras y Servicios fue la responsable de la ejecución de los trabajos constructivos. El 7 de marzo del 2003, se puso en servicio los trabajos realizados de la Fuente de Petróleos a la Avenida de los Insurgentes; mientras que el tramo de la Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli se inauguraron el 13 de diciembre del 2004. El tramo de Avenida Juárez fue inaugurado el 28 de julio del 2005.

<sup>37</sup> Consultado en Skyscraperpage el 29 de marzo del 2012 a las 22 hrs.  
<http://skyscraperpage.com/cities/maps/?cityID=832>



El citado documento se divide en:

Obras realizadas.

Pavimentos.

Pisos en banquetas y camellones laterales.

Camellones y andadores centrales.

Áreas verdes.

Plaza de los Voladores.

Calzada Gandhi.

Bahías de acceso al Bosque de Chapultepec.

Bancas centrales y otros elementos del mobiliario urbano.

Alumbrado Público.

Semaforización y señalización.

Reubicación y restauración del Monumento a Cuauhtémoc.

Remodelación de Avenida Juárez: Obras inducidas; Sustitución de la carpeta de rodamiento vehicular; Pavimentación con concreto hidráulico; Banquetas y guarniciones; Equipamiento urbano y áreas verdes; Alumbrado público; Plaza Juárez

Se puede notar que son 13 los rubros y el último subdividido en seis sub-rubros. Los 13 rubros están relacionados con las categorías de vías de circulación y espacios de recreo principalmente, ese es un primer hallazgo de interés, queda la interrogante por saber cómo se identifican las otras categorías faltantes.

A continuación se proponen un resumen del texto principal del apartado de “Obras realizadas” y se comentan algunos datos que se consideran de interés para el análisis:

#### OBRAS REALIZADAS

Los aspectos a destacar son los siguientes:

- Se respetó “la concepción básica de la Avenida” y se añadieron “algunos atractivos para darle una mayor funcionalidad y ofrecer una imagen renovada de ella”.

- Los trabajos van a lo largo del Paseo de la Reforma, desde la Fuente de Petr6leos a la calle Bucareli.
- El proyecto se dividi6 en 3 etapas: Fuente de Petr6leos a la Calle de Lieja, Calle de Lieja a la Avenida de los Insurgentes, Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli,
- En la secci6n que va de la Fuente de Petr6leos a la Calle de Lieja, busc6 acentuar su car6cter de “paseo” y favorecer la circulaci6n de la afluencia de visitantes, nacionales y extranjeros, que cotidianamente la transitan. Ah6 se rehabilitaron las 6reas verdes dando un mantenimiento mayor y embelleciendo con plantas de diversas especies. Se construy6 un andador central, bordeado de una profusi6n de plantas y flores de ornato. Se rehabilitaron las banquetas con materiales de alta resistencia al tr6nsito peatonal y de gran durabilidad. Se remodel6 la Plaza de los Voladores para hacer m6s comfortable la estad6a del numeroso p6blico asistente, a trav6s de la construcci6n de gradas y la rehabilitaci6n de fuentes. Se construyeron tres Bah6as de Acceso al Bosque de Chapultepec, para facilitar el ascenso y descenso de pasajeros de autobuses tur6sticos y escolares y de ese modo evitar el congestionamiento vial. Otros servicios que se incorporaron fueron m6dulos sanitarios, cajeros autom6ticos, guardabultos y zona de renta de carriolas y bicicletas. Se instalaron nuevos sistemas de semaforizaci6n en los cruces m6s importantes de acceso al bosque. Tambi6n se rehabilit6 a la calzada Gandhi, con la recuperaci6n de los elementos del mobiliario urbano y la construcci6n de una rampa de acceso al Museo Rufino Tamayo y de pasos peatonales a nivel de piso.
- En el tramo de la Calle de Lieja a la Avenida de los Insurgentes, donde se ubican diversas instituciones financieras, diplom6ticas y empresariales, as6 como numerosas instalaciones hoteleras y comerciales, se realizaron obras para embellecer la zona y para facilitar la movilidad del tr6nsito peatonal y vehicular. Por lo que se substituy6 el pavimento con un sistema utilizado por primera vez en nuestro pa6s<sup>38</sup>. Se cambiaron los

---

<sup>38</sup> “Para estos trabajos se utilizaron 4,662 m3 de concretos hidr6ulicos con un m6dulo de ruptura a la tensi6n por flexi6n de MR-45 kg/cm2, con fraguados al 80% de su resistencia a 1, 3 y 7 d6as (el 80 % de la resistencia en los concretos est6 dise6ado para permitir el rodamiento vehicular a las edades se6aladas); as6 como 5,286 m3 de relleno fluido con un esfuerzo de ruptura a la compresi6n  $f'c = 14 \text{ kg/cm}^2$ , a las mismas edades de resistencia que las de los concretos hidr6ulicos”. (Secretar6a de Obras y Servicios).

pisos de los camellones laterales y de las banquetas en su totalidad, además se ampliaron estas últimas. Para hacer más agradable la circulación y la estancia en estos espacios, se instalaron diversas especies florales y de exuberante vegetación, en áreas recintadas, en jardineras circulares o en pequeñas glorietas. Las treinta y siete bancas de piedra de cantera del siglo XIX fueron renovadas, devolviendo su belleza e integridad a este importante legado de mobiliario urbano de la ciudad. Se instalaron mil nuevas bancas modulares precoladas, para el descanso de las personas que transitan en esta área.

- En el tramo de la Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli, se trasladó el monumento a Cuauhtémoc, a su ubicación original de 1887, cuando fue inaugurado por el Presidente Porfirio Díaz. Incluyó la restauración de los elementos escultóricos del monumento y la construcción de una nueva plaza para su colocación, esto con el fin de liberar la intersección vial de las dos avenidas más importantes de la ciudad, el Paseo de la Reforma y la Avenida de los Insurgentes, al facilitar el paso franco de los vehículos que circulan por esa zona y también buscando recuperar el esplendor del monumento y dignificarlo, al ubicarlo en una nueva plaza, en la que se integra el espacio urbano a través del manejo de pavimentos, luminarias, vegetación y mobiliario, con la construcción además de espacios peatonales que permiten apreciar el gran valor artístico y cultural del monumento. Se construyó una nueva carpeta de rodamiento en los carriles centrales y en los carriles laterales se realizó la repavimentación. Fueron sustituidos los pisos de banqueta y camellones laterales y se fabricaron e instalaron bancas en plazoletas e isletas, formando conjuntos armónicos. Se construyeron asimismo, rampas para personas con discapacidad, en sitios estratégicos de la avenida.

- A lo largo de todo el proyecto fue importante atender el alumbrado público, para contribuir a la seguridad de peatones y automovilistas y dar realce al carácter monumental de la avenida. Se renovó la red eléctrica, con la construcción de ductería, registros, bases y nichos. Se instalaron nuevas luminarias de mayor capacidad, para incrementar la calidad y cobertura de iluminación, orientadas algunas a las zonas

específicamente peatonales y otras a los arroyos vehiculares, a tales luminarias poseen características que reducen el deslumbramiento. Se dio mantenimiento a los postes existentes y se instalaron otros nuevos para reducir la distancia entre unidades.

- Se amplió y reorganizó el sistema de semaforización instalando nuevos semáforos y otros fueron reubicados, complementándolos con postes con señalización informativa, preventiva y restrictiva; asimismo, se efectuó el balizamiento, reforzando zonas críticas con la instalación de vialetas reflejantes y botones.

- En diversas áreas, se instalaron nuevas unidades de otros elementos de mobiliario urbano como papeleras metálicas, puestos de periódico, casetas telefónicas y bolardos de hierro fundido. Se construyeron pasos peatonales en puntos estratégicos y se rehabilitaron los accesos a museos. Se renivelaron guarniciones, se construyeron cajetes para árboles, arriates y jardineras, entre otras obras.

- Se llevó a cabo la remodelación y ampliación de instalaciones subterráneas, entre estas acciones la renovación de ductos y cableado de energía eléctrica, el reforzamiento de la infraestructura telefónica, la rehabilitación de colectores del drenaje, la reparación de fugas de agua detectadas durante las obras, el tendido de la red para riego y colocación de coladeras, la instalación y reubicación de ductos y canalizaciones en arroyos para los servicios de telecomunicaciones a base de fibra óptica y la instalación de la red de gas subterránea.

- Los factores estéticos y de diseño fueron primordiales, así como los aspectos referentes a los avances tecnológicos.

De manera paralela en el primer cuadro se renovaron y ampliaron las redes hidráulicas de agua potable y drenaje, además de otras instalaciones subterráneas, como aquellas de energía eléctrica, telefonía, fibra óptica, alumbrado público. Se substituyó la carpeta de rodamiento vehicular de las vialidades, así como la renovación de las banquetas. Se colocaron bases y postes tipo 1900 para el alumbrado público, papeleras y otros elementos para el mobiliario urbano e instalación de cámaras de video para

incrementar la seguridad en la zona. En la primera etapa, realizada en el 2002, se atendieron las calles 5 de Mayo, Francisco I. Madero, Isabel la Católica y Bolívar.

En el primer semestre del 2005 la Secretaría de Obras y Servicios, proyectó y ejecutó la IV etapa del Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, con la remodelación de la Avenida Juárez, la que ha comprendido la intersección de la Avenida Paseo de la Reforma con las calles de Bucareli y Rosales, así como la Avenida Juárez, desde ese punto hasta el Eje Central Lázaro Cárdenas.

- El proyecto de Avenida Juárez buscó recuperar el esplendor de esta avenida y dar continuidad a los trabajos realizados a lo largo del Paseo de la Reforma, desde la Fuente de Petróleos hasta el Centro Histórico de la Ciudad de México. Esta zona alberga instalaciones de relevancia para la vida de la Ciudad, como son la Alameda Central, el Hemiciclo a Juárez y el Palacio de Bellas Artes, entre otros.

En el texto referido se dice y con eso se quiere terminar:

Como en toda acción trascendente, los trabajos realizados en el Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma- Avenida Juárez- Centro Histórico, son producto de un equipo de trabajo interdisciplinario, que bajo la dirección de la Jefatura de Gobierno y con su apoyo y confianza, permitieron lograr los objetivos originales del proyecto en el que es de destacar la coordinación interdependencial alcanzada.  
(Secretaria de Obras y Servicios)

#### **1.4. Análisis de caso desde el Modelo Analítico del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG)**

Como ya se dijo, el análisis se realizó tomando en cuenta aspectos del texto descrito en el apartado anterior, organizando esa información con cada una de las categorías consideradas en el MASCBG. De ese modo, la selección de los textos fue por el grado

de pertinencia con cada una de las categorías establecidas para exponer el sistema de la CBG. Al final se estableció el diagnóstico obtenido, con el fin de identificar si es plausible que la Ciudad de México sea una CBG.

A continuación se desarrolla el análisis según el orden de las categorías ya establecido:

#### **a) La CBG como Centro de Poder**

Las clases en el poder son las que determinan las obligaciones y derechos de los ciudadanos y sobre todo en las capitales de las naciones, por eso es que imponen los proyectos urbanos que consideran importantes y en el caso que se estudia, destaca el mantenimiento y la recuperación de un espacio de la Ciudad de México que había sido construido durante el periodo del segundo imperio, por Maximiliano de Habsburgo.<sup>39</sup> Cabe decir que si bien Maximiliano fue de tendencia liberal, la casa de Habsburgo siempre sintió una predilección por la expresión barroca, hasta la época de Francisco José I (emperador que se quejaba de la construcción de los edificios funcionalistas construidos en Viena por Adolf Loos a principios del siglo XX). Si bien se puede reconocer ese esfuerzo por el mantenimiento de zonas céntricas de la capital de México, la pregunta que surge es ¿con qué fines se buscó desarrollar esta zona y no otras que están en estados lamentables dentro de la misma ciudad?<sup>40</sup>

La respuesta fundamental es de corte económico, ya que se ha tratado de potenciar el desarrollo de esa zona urbana, que se sabe es muy turística (porque cuenta con el

---

<sup>39</sup> La Avenida del Paseo de la Reforma "... fue concebida como la vialidad más majestuosa de la ciudad por el emperador Maximiliano de Habsburgo, quien proyectó un boulevard similar a los Campos Elíseos de París, Francia. Actualmente es un mosaico arquitectónico con edificios financieros internacionales, alberga la residencia del Senado de la República, hoteles de lujo y rascacielos con cientos de departamentos y oficinas, además de una transitada ciclovía." (Robles Reforma, sede de rascacielos 2011)

<sup>40</sup> En los alrededores de Paseo de la Reforma, se pueden encontrar zonas abandonadas en la colonia Juárez por ejemplo, en concreto en la Zona Rosa, también en la colonia Cuauhtémoc, sobre todo en las calles cercanas al Circuito Interior; la colonia Tabacalera ha sido abandonada y no se ha logrado su recuperación, ni con las recientes obras de la Plaza de la República. Pero siempre las colonias periféricas son las que menos resultan favorecidas por los proyectos de desarrollo importante, cabe señalar que en el Gobierno de la Ciudad de México, se manejan distintos presupuestos entre la Secretaría de Obras y la Secretaría de Desarrollo Social.

84% de habitaciones de gran turismo, restaurantes de lujo, museos, zonas de diversión y esparcimiento, entre otras instalaciones), con un desarrollo importante inmobiliario que alberga sedes financieras, habitaciones de lujo, incluye también la sede del Senado, entre otros importantes inmuebles. Se dice que es la zona de mayor atractivo para los inversionistas, prueba de ello es el desarrollo de los rascacielos que se han construido y que se siguen edificando. Se plantea que la inversión inicial fue de “600 millones de pesos para el mejoramiento urbano” y que “redituó en al menos 3 mil millones de dólares en proyectos inmobiliarios, hoteles y sedes financieras cuyos edificios inteligentes rebasan los 200 metros de altura” (Robles 40). De estos se puede desprender que en principio, lo que interesa es la activación de la economía en la ciudad, para múltiples fines que no es de interés destacar en este apartado.

Otra función importante de los grupos de poder es la puesta en práctica de los dispositivos de memoria y también del olvido, en ese sentido es que se promueven y resignifican los monumentos nacionales como el Monumento al Ángel de la Independencia que se ubica en este paseo (de origen porfirista), aunque de manera notoria queda olvidado en este proyecto, ya que sobre todo se destaca el mantenimiento del Monumento a Cuauhtémoc y también el mantenimiento del Hemiciclo a Juárez, lo cual permite distinguir la tendencia ideológica de los dirigentes de la Ciudad (cabe agregar que esa misma tendencia se refleja en la recuperación de la Plaza de la República, que formó parte de otro proyecto urbano auspiciado también por el Gobierno de la Ciudad de manera reciente).

Si bien la recuperación del proyecto en cuestión quiso activar la economía y repoblar una zona que parecía abandonada desde el sismo del 85, también se buscó generar discursos persuasivos y monumentales para la distracción del pueblo. Uno de los responsables de esos trabajos dice:

... estaba en la esquina de Reforma y Guadalquivir: Me quedé impresionado. Giré la cabeza 360 grados y no había nada. Sólo basura, nada de gente, terrenos baldíos. Hoy, casi 10 años después, asegura que en esa misma esquina, hora y lugar, lo que se observa son personas en bicicleta, familias caminando, parejas en patines, oficinistas, turistas, movimiento. (Robles 35-36)

Es en ese sentido que este proyecto cumple con las tres variables identificadas en la CGB que son: integrar un sistema de vías cuya función básica fue el establecer puentes de unión de puntos relevantes urbanos, para favorecer el tránsito y en paralelo para mantener el reconocimiento de los valores simbólicos impuestos y otros en plena legitimación (por ejemplo, la Estela de Luz recientemente inaugurada a destiempo, para conmemorar el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, después de más de un año de pasado dicho evento), gracias a la inversión de recursos que favorecen el espectáculo y hasta el dispendio; también se buscó reutilizar la infraestructura desocupada, mejorándola para el aprovechamiento de esa zona que se presenta de nuevo privilegiada y exclusiva, aunque en el fondo lo que se promueve es el ordenamiento de zonas de control y al mismo tiempo inventando la plusvalía de los costes de la tierra. La segunda variable propone la imposición de una expresión estilística la cual en este caso es acompañada de los últimos avances tecnológicos, como se ve en el diseño de sus grandes edificios y la emergencia de los usos tecnológicos a través de pantallas digitales, como en el caso del conjunto denominado Reforma 222, también se ve esto en la sede del Senado y se verá en el próximo rascacielos a inaugurarse en Reforma 412 llamado “Torre de Luz”, y la más reciente inauguración de la Estela de Luz; estos son ejemplos, entre los más recientes de una listado mucho más largo que apuesta por una estética digital; de ese modo es que se va perfilando una ciudad espectáculo nocturno a lo largo de este paseo, accesible para unos cuantos y solo para la contemplación de las mayorías. La última variable trata de esa imposición del diseño del espectáculo urbano, que como ya se sabe, resulta ser el motor esencial de cualquier economía contemporánea, la cual controla y determina



normas para el construir y consumir, además de imponer aranceles urbanos (en ese sentido, el caso emblemático por excelencia es La Vegas en Estados Unidos).

Como se puede notar con el desarrollo del Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, su puesta en marcha se ubica dentro del eje económico-político y trata de instaurar, bajo la expresión arquitectónica y del diseño urbano seleccionado, las condiciones emergentes de su eje estético. Su objetivo fundamental es dirigirse a las emociones y sentimientos, como lo exige la retórica al trabajar el *exordio* en sus discursos. Un segundo objetivo es el fundar una manera de expresión avalada por los grupos poderosamente económicos, encarnados en los “nuevos directores del gusto”. En este caso, bajo el supuesto de atender en esta zona urbana, “algunos atractivos para darle una mayor funcionalidad y ofrecer una imagen renovada de ella”, aunque sea esa expresión disímbola del resto de la ciudad.

Finalmente queda una idea implícita, la cual hace suponer que son esos líderes visionarios, los que han podido dar de nuevo vida a esta zona urbana y por eso parecen ser grandes benefactores, pero en realidad su participación es consecuencia de inventar desarrollos de los que salen beneficiados<sup>41</sup>. Se presentan como salvadores del pueblo, ya que simulan resolver problemas para el beneficio de las mayorías, sin embargo, en el fondo lo que tratan de mantener son sus privilegios y nunca el abandono del poder, como así quedo demostrada la actitud de los dirigentes absolutistas de toda ciudad barroca. Estos héroes construyen entornos de apariencias, donde ellos obtienen grandes ganancias y el pueblo se conforma con un mundo de contemplaciones, ese es el auténtico fin de sus proyectos urbanos, de no ser así, ¿cómo se puede explicar el deterioro que sufre en estos momentos el proyecto aludido?

---

<sup>41</sup> Casos urbanos en ese sentido hay muchos aparte de la recuperación de la zona del Paseo de la Reforma, por citar solo uno, está el Centro Histórico donde tiene grandes intereses Carlos Slim y antes el desarrollo de Ciudad Satélite en la zona conurbada de la Ciudad de México, donde se urbanizaron terrenos a muy bajo costo y se vendieron a precios altos. Que se puede decir de Santa Fe en la zona que se denomina el “Corporativo”, en esta misma ciudad.

Ese totalitarismo oculto que se impone bajo estos grandes proyectos, contrasta con la pobreza y el abandono de otras zonas de la ciudad, que resultan de poco interés para esos mismos dirigentes. Es por eso que esta ciudad sigue siendo un lugar de opuestos y de contradicciones abrumadoras y muy marcadas, dándose de ese modo la mezcla y la hibridez, porque no se consigue al final una sola expresión estilística, ni siquiera en el mismo proyecto urbano analizado. El resultado que se puede al final observar es de falta de unidad, pero eso es como se sabe, una condición básica de toda CGB.

## **b) Espacios de Trabajo**

Se puede identificar en el texto analizado que se reconocen zonas específicas laborales. El primero es el tramo de la Calle de Lieja a la Avenida de los Insurgentes, ya que se especifica que se ubican ahí diversas instituciones financieras, diplomáticas y empresariales, así como numerosas instalaciones hoteleras y comerciales. Eso no significa que en el tramo de la Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli sea de una configuración distinta, pero se está promoviendo más como zona de habitación. En el caso de la sección que va de la Fuente de Petróleos a la Calle de Lieja, se concibe más como una zona de recreo y esto es así, ya que está rodeada por zonas arboladas y edificios de esparcimiento, pero que no significa la inexistencia de espacios de trabajo encaminados a mantener ese esparcimiento, de ahí que sea difícil dividir zona de trabajo de zona de descanso. Quizá el espacio más emblemático de cómo se ha trastocado tales divisiones, sean las edificaciones tipo el edificio Reforma 222, donde las zonas de trabajo, conviven con las zonas de esparcimiento y también con lugares de habitación.

Ese conjunto laboral-esparcimiento-habitacional, es uno entre otros que surgen y que cada vez serán más recurrentes, lo que demuestra que la condición de lo privado y lo público, comienza a ser poco estimable y como ya se dijo, parece que se impone el

interés por lo visible y lo no visible. Este cambio de registro resulta paradójico ante un escenario urbano donde aparenta crecer el miedo, sin embargo, no se nota una falta de interés por ocupar un lugar en esas torres que se promueven como de ensueño y donde la exposición al habitarlas, resulta un nuevo valor a promover.

Algunos ejemplos de construcciones futuras que mezclarán los espacios laborales junto con el vivir será la Torre Reforma, en esa avenida en el número 483, que será la más alta de México; también Reforma 296 y Reforma 432. Se infiere de lo anterior que: la tendencia que lleva a incorporar áreas de oficinas-habitación-esparcimiento, es pujante. Del modo anterior es que la concepción de mezclar trabajo y el descanso como momentos relacionados y codependientes en todo momento, es un hecho; ni qué decir del uso de esparcimientos digitales a través de pantallas, en los centros de trabajo, que es un fenómeno recurrente y ligado a nuevos escenarios laborales.

Por todo eso se asume que las fronteras en la CBG, si bien se mantienen, su definición será cada vez menos clara y en ciertos casos inexistentes. Se presume que en el futuro las barreras que todavía se mantengan, serán cada vez más escasas, prefiriéndose espacios laborales que contengan el esparcimiento para sus trabajadores, como una nueva prestación social, que será muy estimada (el caso de las tan mencionadas oficinas de Google en el mundo, son un parteaguas que va en el sentido de la desaparición de las fronteras trabajo-ocio, entre otros ejemplos).

### **c) Espacios de Recreo**

Indudablemente esta categoría es la que resulta con mayores posibilidades de encontrar información y relaciones, por la manera en como fue concebido el proyecto analizado. Primero se debe reconocer que la CBG favorece los espacios abiertos y este proyecto buscó acentuar su carácter de paseo y favorecer la circulación de la afluencia de visitantes, nacionales y extranjeros, que cotidianamente la visitan. Lo

anterior caracteriza básicamente al tramo que va de la Fuente de Petróleos a la Calle de Lieja, aunque se manifiesta a lo largo de toda la avenida de Paseo de la Reforma, (ideada bajo esa concepción de paseo). Se sabe que para este proyecto se construyó un andador central, bordeado de una profusión de “plantas y flores de gran colorido” (sic) (Secretaría de Obras y Servicios). Se remodelaron plazas, como la de Los Voladores destinadas a espectáculos, en particular de los Voladores de Papantla en la zona del Bosque de Chapultepec. También se rehabilitaron calzadas como la de Gandhi y entradas a museos, como el Rufino Tamayo, la lista puede continuar y en ese sentido se demuestra a través de esta zona, el carácter de ciudad destinada a favorecer el recreo al aire libre.

Ya se sabe que son las plazas el lugar por excelencia para los eventos populares, sin lugar a dudas el sitio principal siempre ha sido el Zócalo capitalino en esta ciudad, seguido por el lugar oficial para eventos del Gobierno de la Ciudad que es la Plaza de la República y el establecido de manera popular: la glorieta del Monumento al Ángel de la Independencia. Este último es el único que se encuentra dentro del proyecto analizado, sin embargo hay otras plazas emblemáticas, tales como el del Hemiciclo a Juárez, en un futuro seguramente lo será la Plaza Luis Pasteur, por ser vecina a la sede del Senado de la República, el Monumento a Cuauhtémoc (que se puede recordar por ser escenario de las manifestaciones de los 400 Pueblos, por lo menos desde el 2006<sup>42</sup>), la explanada cercana al Monumento a los Niños Héroes, entre los que se utilizan con frecuencia para concentraciones de múltiples tipos, sean oficiales o en su contra, para el divertimento o la protesta y se piensa a la Estela de Luz para ese fin. Aunque en general todo el Paseo de la Reforma es el lugar indicado para que se desarrollen todos los desfiles y eventos relevantes de la capital del país. Es el camino que como puente, une sitios emblemáticos para encuentros destacables y que como se

---

<sup>42</sup> Ver la nota de periódico en [http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_nota=273205](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_nota=273205). Si bien se sabe que son manifestantes de la región del Álamo en el Estado de Veracruz, México; quienes se han caracterizado por quitarse la ropa y así desnudos hacer notar sus inconformidades.

ha dicho, se convierten en espacios simbolizados que sirven de base para la protesta y también para el “divertimento”.

Toda plaza cumple con las tres funciones establecidas: el primero es ser un lugar donde se prueba el nivel que se ocupa en la sociedad, ya que siempre habrá lugares VIP (*very importan people* o gente realmente importante) y los que son para el ciudadano de a pie. En ese sentido no es igual estar en un balcón o piso de los importantes edificios que rodean a las plazas, que estar al nivel de la calle; el caso más sobresaliente es el del Zócalo, donde solo los privilegiados ocupan lugar en las terrazas de restaurantes y hoteles distinguidos o cuando se es invitado de honor para ocupar los balcones de las sedes oficiales gubernamentales. Quizá esto se note menos en los eventos espontáneos que se dan cita en el Monumento a la Independencia, pero cuando son oficiales, siempre hay vallas que privilegian el mejor acceso a los invitados especiales, de aquellos que siempre deben de esperar en zonas lejanas, por tiempo a veces indefinido.

La segunda función es la de contener importantes edificaciones privadas o públicas de la ciudad. Hay plazas que en ese sentido siempre han mantenido esa función y vuelve a ser emblemática la del Zócalo, y está de nuevo resurgiendo esa función como en la glorieta del Monumento a la Independencia, y ya totalmente consolidada la del Hemiciclo a Juárez con la construcción de los edificios de la Secretaría de Relaciones Exteriores y de los Juzgados, junto al museo Memoria y Tolerancia, que en su conjunto da cabida a la muy reciente Plaza Juárez.

La tercera función es la de albergar las demostraciones de poder y en ese sentido, todas las plazas son factibles de uso, sea por eventos promovidos por particulares (como Coca Cola y su “árbol de navidad”, al inicio de la calzada que lleva al Monumento a los Niños Héroes y que hoy ocupa la Estela de Luz), como los conciertos que se dan cita en El Ángel y hasta la de la glorieta de la Palma, en la cual se puso en

años pasados un árbol navideño. Aunque por excelencia son dos las grandes plazas para los grandes eventos populares, el Zócalo y el Monumento a la Revolución. Estos dos últimos espacios, pero en general cualquiera que aspire a ser memorable, requiere de una alta carga de emoción y seducción, que si no se logra, resulta criticable (así pasó con los festejos del Bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, que serán recordados como algo vergonzoso<sup>43</sup>).

En ese sentido se puede asumir que toda expresión masiva deberá utilizar una estética efectista, cuyo fin es maravillar a la concurrencia y distraer de las carencias cotidianas.<sup>44</sup> Hay muchos eventos que podrían ejemplificar eso, quizá de los más sobresalientes sean los de luz y sonido en el Zócalo y los del Monumento a la Revolución, en otra línea están los anacrónicos desfiles militares o el Desfile de los Reyes Magos que subsisten en el Paseo de la Reforma o la Marcha del Orgullo Lésbico, Gay, Bisexual, Travesti, Transexual, Transgénero e Intergénero (LGBTTTI).

Ese marcado interés por generar los mejores eventos, tiene como fin que las castas de poder manifiesten su fuerza, de ahí que las re-presentaciones se cuiden en extremo (ejemplo de ello son los conciertos gratuitos de Paul McCartney y Justin Bieber en el 2012 en esta ciudad). Algo que siempre resulta preocupante es que, esas manifestaciones nunca pidan el apoyo de los no consagrados, pareciera que de manera oficial, solo lo extremadamente exitoso y popular, evidencia la opulencia de los

---

<sup>43</sup> En una nota de la revista Proceso el historiador Víctor Díaz Arciniega dice “Ahora vamos a hacer una fiesta para sentirnos agradecidos con qué, con quién, por qué. Nuestra frustración no es producto de la población o de la sociedad, es derivada de la política, ¡de la mala política! Entonces la fiesta no se justifica. Se hubiera justificado y agradecido aprovechar lo que se denomina homenaje, hacer un homenaje a la Independencia y a la Revolución para ponernos a pensar, más que en nuestro pasado, en nuestro presente en función del porvenir. La historia es ‘la gran maestra’ porque nos invita a no repetir los errores, a aprender de ellos y seguir adelante.” (La Redacción Vergonzosa, la reflexión histórica del Bicentenario: Díaz Arciniega 2010)

<sup>44</sup> Felipe Calderón piensa gastarse 2 mil millones de pesos en una grandiosa fiesta para conmemorar el bicentenario. Justo ahora, mientras nos debatimos todos con la crisis económica, muchos en el desempleo y otros con el temor de perderlo, en un ambiente viciado por los rebotes de la influenza, los muertos del narco, la sorpresa y la zozobra de ver aparecer a fanáticos religiosos perturbando el cotidiano. Justo ahora, cuando nos piden más dinero porque dicen que el que tienen no les alcanza para que el Estado funcione, el Presidente cavila —dicen que tiene dudas— si desembolsa 60 millones de dólares para la ceremonia del bicentenario y otros mil millones de pesos para la publicidad del evento. (Maerker No hay pan, comamos pastel 2009)

promotores; será inversamente proporcional su descrédito cuando se invita a los espectáculos, lo no consagrado popularmente. Entonces la fórmula es, la suma del éxito simulado igual a la simulación en su máxima potencia.

#### **d) Las Vías de Circulación**

Las Vías de Circulación es la otra categoría que se destaca dentro del texto analizado, ya que el elemento clave fue favorecer la circulación en todos los sentidos: peatonal, de transportes, de mercancías, de comunicaciones, entre otras. Es de notar que parte importante de esa circulación fue el pensar en los exteriores, de ahí que el arreglo de los espacios con plantas fue fundamental. Se debe recordar que la CBG busca el contacto con la naturaleza y con ello se propicia el uso de la calle: exposiciones al aire libre, paseos dominicales en bicicleta, eventos para la venta de productos, etc. La calle se convierte en uno de los espacios públicos por excelencia.

En ese sentido ya antes se señaló la pérdida de fronteras, bajo esa idea es que se identifica que el rascacielos de Reforma 222, de nuevo es un referente al incorporar la calle al mismo espacio comercial. Esa idea resulta en esta ciudad novedosa y como ya se dijo, será recurrente en el futuro, pero no hay que olvidar que esa práctica se vivió en la ciudad barroca del pasado, cuando el interior de las casas se extendía también a la calle a través de los patios. Emergen de nuevo esos patios pero ahora son corporativos, por eso es que pareciera que son ahora las corporaciones las que mejor definen las fronteras entre lo público y lo privado<sup>45</sup>.

¿Hasta donde esto continuará así? El pronóstico es que tal experiencia del espacio urbano se mantiene y replica en el ámbito digital, pero esa reflexión se dejará para los

---

<sup>45</sup> Cabe señalar que Sloterdijk sostiene un posible cambio sobre el dominio del modelo corporativo al decir que "... la autoexcitación de los europeos gracias a la creación de nuevas imágenes visionarias de sí mismos superará de lejos las psicología empresarial capitalista del *training* de la identidad corporativa. Y es que, incluso como unión económica y gran espacio de mercado, la gran Unión Europea es algo más que una empresa de grandes dimensiones. El nombre de Europa designa una región del mundo en la que, de un modo indiscutiblemente singular, se ha preguntado por la verdad y la buena vida. (Sloterdijk, Si Europa despierta. Reflexiones sobre un programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política, 2004, 76). Esto se debería tener muy presente de manera global.

siguientes capítulos. Por eso se vislumbra que los espacios urbanos en el futuro, tenderán a favorecer la libre circulación, siempre y cuando las circunstancias lo permitan. Cabe decir que en otra zona de la ciudad de México, el Centro Comercial Antara, ubicado en la zona de Polanco, nació para dejar circular entre la calle y su interior, pero una parte se ha cerrado, seguramente por la situación de inseguridad que se vive en esa zona de la capital. Otra experiencia similar pero de muchos años atrás, es la del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, que también dejó abiertos sus espacios de acceso a las viviendas integrándolas con las calles, pero con el tiempo se tuvieron que enrejar, también por seguridad. Otros casos con esa misma intención son las colonias de la ciudad de México y del país, que han decidido enrejarse, sobre todo las zonas de habitación de lujo. De lo anterior se puede notar que solo será en aquellas zonas donde se pueda mantener de manera efectiva el orden y la seguridad, las que seguirán esa línea de ciudad abierta, pero las ajenas a esa condición tenderán a cerrarse. Es evidente que surge de nuevo la existencia de contrarios en la CBG, donde por un lado se resquebraja la idea de límites y fronteras que obstaculizan la circulación y por otro lado se vive en lugares de la misma urbe encerrados. Claro que estos últimos, solo tienen que ver con los intereses de las clases hegemónicas, cuando se trata de sus mismos espacios de habitación.

#### **e) La Vivienda**

Los espacios de vivienda ubicados dentro de el Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, están dirigidos a las clases privilegiadas del país, es decir, son viviendas de lujo. Aunque subsisten viejas construcciones, todas ellas en su momento conformaron las habitaciones de lujo de otros años, por ser esta una zona privilegiada que cayó en el abandono, pero que se ha recuperado de manera exponencial por disposición corporativo-institucional. Esta zona es la que aglutina algunos de los proyectos arquitectónicos más importantes del país y



muchos de ellos están destinados para la vivienda<sup>46</sup>. Esos proyectos competirán en sus instalaciones con otras construcciones del mundo, presumen de una arquitectura de vanguardia, sostenible y a prueba de sismos de rangos entre 8.5 a 9 grados. En ese sentido se dice que su estética es contemporánea (sin poder definir con exactitud lo que eso significa), pero en realidad lo único que unifica la construcción, es el deseo por ser edificaciones muy altas, con propuestas novedosas y dejando el diseño interior a los habitantes. Cabe decir que esa situación es lo esperable de toda CBG (lo cual contrasta con otros momentos más afortunados, que favorecieron y lograron un diseño integral, incluido el interior dentro de los proyectos urbanos en esta misma ciudad, como fue en los casos del Art Nouveau en zonas de ciertas ciudades europeas o el llamado Art Decó durante el siglo pasado, convertido en el estilo del México Revolucionario)<sup>47</sup>.

Se puede identificar en esas construcciones actuales, el uso de inmensos ventanales, dejando de lado el encerramiento del espacio interior de la habitación, para una mayor visibilidad del entorno y hacer sentir que el exterior se integra hacia el interior. En ese sentido la vivienda de esta zona, se caracteriza por favorecer la vida pública; por eso muy probablemente en el futuro el edificio por excelencia sea la sede del Senado, ya que será el nuevo palacio donde se revivan la antaño experiencia de la corte. También en ese sentido están Los Pinos, el Palacio Nacional, La Catedral Metropolitana y el Edificio de Gobierno del Distrito Federal.

También las demostraciones de poder se descubren en los *pent house* de los edificios de esta zona, con precios en dólares y no siempre de grandes dimensiones, pero si de vistas que se presumen fabulosas. Bajo esa medida, mientras más poderoso alguien

---

<sup>46</sup> Conjunto residencial St. Regis de César Pelli, del año 2009, Reforma 27, Reforma 77, Reforma 90, Torre Reforma, Reforma 222, entre muchos otros desarrollos.

<sup>47</sup> Para ampliar la información revisar el artículo "Uso de la tipografía art deco en la denominación de edificios: estudio de la mentalidad imperante en la época posrevolucionaria (1920-1940)", de Rafael Mauleón. (<http://es.scribd.com/doc/13757486/Uso-de-la-tipografia-art-deco-en-la-denominacion-de-edificios-estudio-de-la-mentalidad-imperante-en-la-epoca-posrevolucionaria-19201940>).

sea, más costosa y exclusivo el lugar que se habita, y esta zona provee de una oferta importante en esa línea gracias a tantos desarrollos que están en marcha, pero aunque haya mucha oferta, nunca disminuyen los precios; en relación a la vivienda, aquí no se cumple la ley del mercado de la oferta y la demanda.

Por último, la idea de establecer los pisos superiores para la vivienda y los inferiores para el comercio, subsisten en estas construcciones, solo que no se reducen al primero o al segundo piso, se dan varios pisos para el comercio y muchos más para la vivienda. En ese sentido se intensifica esa experiencia que ya se conocía desde el periodo barroco.

Con lo expuesto cabe traer la hipótesis que se buscó verificar, la cual sugiere que probablemente subsiste de manera no evidente una condición paralela de Ciudad Barroca Genérica en toda metrópoli contemporánea, cuando son destacados por sus hegemonías ciertos proyectos urbanos, lo cual se puede evidenciar a partir de un análisis con categorías urbanas transhistóricas, sostenidas y auspiciadas por dispositivos de poder. Por lo expuesto se puede concluir que sí se cumple por lo menos en esta zona de la Ciudad de México, la existencia emergente de una CBG; aunque por otro lado resulta ser este espacio una paradoja, sí se considerara la totalidad de la ciudad. Ante eso se concluye que el MASCBG probablemente resulta adecuado para el estudio de proyectos relevantes de cualquier ciudad, por ejemplo para el estudio del Metrobús de esta misma capital. Sin embargo, posiblemente no resulta pertinente para proyectos urbanos de menor relevancia.

Otro elemento a distinguir es que al no definirse la totalidad de esta ciudad bajo las categorías revisadas por el MASCBG, abre una condición que se manifiesta en todo barroco, como constante manifestación de contradicciones, las cuales requieren otros modelos para su estudio. Porque como dice Nicolás Amoroso “Las múltiples lecturas de una obra y la imposibilidad de agotarla, muestra su riqueza. La perdurabilidad de tal

situación es prueba de su profundidad.” (Amoroso 85) Es en ese sentido que se requiere recordar lo improbable del determinismo de cualquier modelo para agotar una obra y por eso es siempre factible pensar en nuevas herramientas teóricas, que den cuenta de las contradicciones y paradojas que se descubren en el mundo.

Por último, si bien se puede identificar la existencia de un barroco que se mantiene vigoroso, lo que se debe revisar es si esté barroco perenne, en estricto es el mismo qué el de los siglos XVII y XVIII. Eso se revisará en el siguiente capítulo.



Imagen 8. The Crown Fountain, diseñada por Jaume Plensa. Millennium Park, Chicago E.U.A. Son pantallas de LED, que proyectan diferentes rostros de ciudadanos y que simulan en determinado momento, lanzar chorros de agua, emulando a las caras de fuentes barrocas.

?

?

## Capítulo 2

### El e-barroco y las pantallas de la ciudad

*... se sintió como una de aquellas criaturas insertadas electrónicamente en las paredes: hablaba, pero sus palabras no atravesaban la barrera de cristal.*

Ray Bradbury de Fahrenheit 451

La ciudad actual hace creer que se está en la emergencia de una nueva era, la cual se manifiesta sobre todo en importantes capitales contemporáneas, por ser reconocidas de alta complejidad al sufrir constantes transformaciones y crecimientos acelerados. Esta investigación partió de reconocer que no es la primer ocasión que ocurre tal situación, como se evidenció en el capítulo anterior, en tanto el actual tejido urbano de determinadas zonas de la Ciudad de México, guardan similitud con anteriores tejidos urbanos de los periodos barrocos y eso mismo puede pasar en otras ciudades. Sin embargo, esta época no es “neo-barroca” o “ultra-barroco”<sup>48</sup> como otros investigadores han supuesto, sino más bien e-barroca. Esa denominación surgió al reconocer la importancia que adquieren las tecnologías electrónicas digitales, lo cual pareciera caracterizar a esta época y por eso cabe decir que es muy probable que en el futuro, sea identificada la época actual, sobre todo por la relevancia que se otorga a la electrónica digital (ver Imagen 8). De ser cierto lo anterior, entonces resulta necesario su verificación, por lo que cabe preguntarse ¿cuál es una de las condiciones urbanas emergentes y caracterizadora de la sociedad contemporánea?

---

<sup>48</sup> Autores que utilizan la denominación de “neobarroco” fueron Severo Sarduy en su texto El barroco y el neobarroco, también Omar Calabrese en su texto La era neobarroca, al igual que Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot en su texto Filosofía, neobarroco y multiculturalismo. Ultrabarroco lo utiliza Oliver Debroise y después José Manuel Springer al hablar de una exposición sobre arte post latinoamericano ([http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/100\\_springer\\_barroco.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/100_springer_barroco.html)).

La hipótesis plantea que esta época posiblemente esta caracterizada por el uso de pantallas, cuyo uso en la ciudad resulta una condición urbana emergente y notable; de ese modo la pantalla se convierte en una interfaz que define a los habitantes-burbujas de la ciudad-espuma y en ese sentido se puede hablar de una era e-barroca que caracteriza a esta época, como resultado de las tecnologías digitales contemporáneas dominantes y puestas al servicio del poder.

Para poder verificar lo anterior se propusieron cinco variables temáticas, la primera buscó explicar la noción de eón y en particular de los eones barrocos pasados, con el fin de comprender esas periodicidades, bajo el precepto de que el barroco favorece la contradicción y es un modo de explicación de la realidad. La segunda variable revisó la teoría de las espumas propuesta por Peter Sloterdijk, con la que se reflexionó en torno a la ciudad contemporánea que ha dejado atrás su interés por la convivencia propia de la ciudad barroca del pasado, lo cual resulta una paradoja y se convierte en una característica de este tipo de ciudades. En esa línea de pensamiento se reconoció que las ciudades contemporáneas se conforman de unidades independientes, tanto en su dimensión macroscópica como microscópica y de ese modo se mantienen, por eso se pueden estudiar como burbujas de una gran espuma y también por eso, la ciudad actual es la ciudad-espuma. La tercera variable explica a la ciudad-espuma que se transforma en e-barroca, para ello fue necesario explicar la emergencia del e-barroco como resultado del uso acelerado de las tecnologías digitales y en su relación con el diseño urbano contemporáneo. Resultó necesario iniciar esta reflexión y de las representaciones que se construyen a partir de lo electrónico, con el fin de comprender esta nueva condición cultural que está revolucionando al mundo y también relacionándolo. Para ello se estableció cómo el e-barroco es consecuencia de múltiples variables y también resultado de la interacción de distintas lógicas, además de que se sabe imperfecto (por eso su constante actualización) y en esa medida se asume perfectible. Habría que agregar que alberga un deseo especial por la simulación como artefacto, preferencia que está en la base de las tecnologías electrónicas digitales, pero

no se agota en ello, ya que su existencia depende más bien de proyectos económicos bien solventados. El cuarto tema expone las razones del por qué la electrónica digital optó por el diseño de una interfaz usable e intuitiva desplegada a través de las pantallas, lo que determinó el desarrollo de ellas y también, por la importancia otorgada a la interacción y circulación de datos en esta era digital. Como consecuencia, se han convertido esos aditamento electrónicos en un elemento fundamental dentro del diseño urbano de las ciudades contemporáneas. Sin embargo, las pantallas parecen ocultar estrategias de control, que dirigen los grupos de poder hacia los grupos poblacionales fragmentados de las actuales urbes en esta última etapa del capitalismo, aspecto que se explica con detalle. El quinto tema propuso el Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b) para el análisis de un caso emblemático de la Ciudad de México, seleccionado por hacer uso de una interfaz, cuyo fin fuese desplegar estrategias de control: el caso elegido fue el de la Estela de Luz.

En concreto, el objetivo de este capítulo buscó establecer como el poder ha utilizado y utiliza a las instituciones y corporaciones que construye, para activar sus estrategias de control hegemónico, en este caso a través del uso de las pantallas, las que se piensa llegarán a caracterizar a las ciudades en el futuro y serán los nuevos dispositivos para sostener el imaginario del poder hegemónico.

Por otro lado, resulta necesario evidenciar la existencia de paradojas en todo eón barroco. Para el caso del e-barroco, es plausible identificarlo a partir de la misma dimensión del poder de la burguesía y la transformación de sus antagónicos, que son los usuarios de las pantallas: internautas habitantes de sus urbes. Este último grupo, está explorando y reconociendo su posición como “poder de las mayorías”, más allá de las fallidas democracias que viven, reconocida esta condición por el surgimiento de las llamadas comunidades inteligentes, que consideran al saber como una nueva fuerza fundamental contemporánea. Esa fuerza vital ha explotado en movimientos político-sociales recientes, tanto en el norte de África, en Europa con los “Occupy” (que en

Londres como caso extremo, fueron sus miembros encarcelados y amonestados por sus actividades, situación distante del movimiento de los “Indignados” nacido también en el 2011 en España y que se ha extendido por diferentes ciudades del mundo). En América está el movimiento de los estudiantes chilenos y en México el emergente movimiento “#yosoy132”. Es en ese sentido que se convierten esos actores de los nuevos medios, en habitantes de la urbe, pero que ahora parecen difíciles de contener por normativas que antes fueron efectivas a través de un gastado uso de las primeras pantallas (sobre todo de la televisión).

En síntesis, si bien en las ciudades siguen dominando las subjetividades, éstas buscan puntos en común a través de la pantalla haciendo inmersiones en la red y así se generan conexiones infinitas. Esa actitud se contrapone al individualismo extremo caracterizada por los interesados en la customización, el “narcisismo” y otros conceptos que hablan de fragmentación, como el mismo de “burbujas” en esta investigación. Y es a partir de esos eventos paradójicos emergentes, que se piensa el surgimiento de un nuevo camino de perseverancia democrática, a través de las nuevas prácticas de los actores, que revelan una crisis de los dogmas liberales establecidos. Por lo tanto, este trabajo aspira contribuir hacia un rumbo reflexivo que no continúe las luchas por el poder burgués, sino que busca el fomentar las relaciones del saber a través de la dialógica, en aras de explorar ciertos planos de la realidad humana y con ello generar otras miradas sobre el diseño urbano, el hombre y su relación con las tecnologías. Esa es la otra cara que se quiere presentar del e-barroco y no solo la del espectáculo, que como bien se sabe, pudiera llegar a dominar.

## **2.1. El barroco visto como eón y como un tipo de realidad**

Ya se dijo antes que desde comienzos del siglo XX subsisten tres tendencias para referirse al barroco: la primera se establece como manifestación y expresión de un



estilo en el arte, la cual remite a un fenómeno acotado en el tiempo y bajo esta perspectiva se inscribieron la mayor parte de los críticos de entreguerras. La perspectiva más reciente explica al barroco, desde una posición epistemológica asociada con la complejidad. Entre esos dos enfoques surgió otro que explica al barroco como un fenómeno de recurrencia o periodización, el cual considera manifestaciones similares, pero inscritas en distintos tiempos y lugares. Siguiendo esta última perspectiva es que se ha reconocido ese estilo de manera transhistórica, tanto en la prehistoria como en la antigüedad, por ejemplo en la cultura de los Tartessos, enfoque trabajado ampliamente por Miguel Romero (Romero De lo barroco y lo metabarroco 2004). También se le puede detectar en el helenismo, el románico, el gótico flamígero, el romanticismo, las vanguardias, la posmodernidad; así lo pensó Oswald Spengler (Spengler La decadencia de occidente 1993), Wilhelm Worringer (en Muñoz Wilhelm Worringer. Fin del expresionismo 1997) y Oskar Walzel (en Picón Las formas y las visiones: ensayos sobre arte 2007). También se le puede identificar en algunas producciones de oriente (Relinque Sobre lo barroco en China 2004) y en las culturas amerindias (Arriarán y Beuchot Filosofía, neobarroco y multiculturalismo 1999). En México Francisco de la Maza veía una relación entre el gótico, el barroco y el art nouveau (Maza Francisco de la Maza. Obras escogidas 1992). Es con base en esos trabajos que se puede pre-asumir que el barroco, más que un período histórico, pareciera designar un momento de irregularidad transitoria en una visión lineal de la historia. Barroco deviene un guión entre dos paradigmas históricos estables, pero que es cíclico y recurrente. Al respecto dice Pierrette Malcuzyński:

Hallamos entonces a Nietzsche que, en *Menschliches Allzumenschliches* (1878), retoma la noción cíclica de la historia y habla del Barroco como un fenómeno recurrente (en calidad de época que sucede a la del Renacimiento). Él se refiere a la declinación que la producción artística sufre al final de cada «gran» época y cuyas características son la retórica y la teatralidad. En 1881, el filósofo clásico Wilamowitz-Moellendorf habla de un «barroco antiguo» en relación con el arte helenístico, mientras que el crítico de arte L. von Sybel halla un Barroco romano

antiguo. (Malcuzyński 24)

Por eso cobra sentido suponer que hay múltiples expresiones barrocas, las cuales surgen en distintas épocas y por eso se impone la visión de que es un eón, más allá del arte y constituye una estructura mental, como lo supone la sociología del arte y de la cultura. En esa misma línea de ideas, Eugenio D'Ors consideró que hay estilos históricos (centrado en la repetición y el plagio) y estilos de la cultura (infinitas posibilidades de repetición) y agregó que: "El gótico, por ejemplo, es un «estilo histórico» y nada más, mientras que el barroco nos aparece, cada día con más claridad, como un «estilo de cultura»" (D'Ors Lo barroco 2002 76). En ese sentido, el barroco para Eugenio D'Ors fue un estado del alma que, atemporal y ahistórico, aparecía en diversas estaciones de la civilización. Bajo esa perspectiva no se sabe si como lo piensa Friedrich Nietzsche, es consecuencia de una declinación de una gran producción, pero si cabe pensar su relación con el surgimiento de las retóricas y por ende del uso de las metáforas, como se puede notar en la abundancia de producciones contemporáneas. Ya que en esos periodos se desconfía de la fidelidad de los lenguajes, para describir lo real, como se ha descrito con anterioridad y que con más detalle se tratará en el tercer capítulo, al hablar de las metáforas.<sup>49</sup> Pero es necesario preguntar ¿qué es un eón?

Un eón es un periodo de tiempo (también es un sobrenombre de Cronos, al igual que una inteligencia eterna emanada de la divinidad y que se ubica entre la materia y el espíritu) y cabe suponer que la historia del hombre puede dividirse en eones, los cuales se repiten de manera permanente, como un ciclo en eterno movimiento. Desde ese enfoque también puede aceptarse que los eones no son únicos sino múltiples y surgidos en diferentes momentos. Es desde esa postura que se pudo reconocer la posibilidad de momento duales: barrocos-clásicos en occidente; ya se dijo que así lo pensó Heinrich Wölfflin, cuando revaloró al barroco y lo contrapuso al renacimiento bajo

---

<sup>49</sup> Ver en esta investigación el subtema 2.1.2. "Las realidades Barrocas o realidades complejas".

una perspectiva dialéctica hegeliana (Hegel Fenomenología del espíritu 1985). Pero también deben pensarse estas periodicidades culturales, opuestas y cíclicas a la vez que complementarias, como origen de estados de conciencia cuya intensidad sobrepasa a la expresión del arte, ya que va más allá de él y de la estética, alcanzando al *logos* y al *pathos* de la humanidad. Bolívar Echeverría ya había notado esto y señalaba que:

Hablar de un “modo de vivir” barroco, extender el calificativo de “barroco de las obras de arte definidas como tales al conjunto de los fenómenos culturales que las rodean, e incluso a la región o la época en que ellas fueron producidas, es una tendencia tan vieja como la idea misma del barroco. Su tematización explícita y su fundamentación han sido en cambio mucho más recientes, y se han cumplido por lo demás, en dos direcciones diferentes. En la primera, lo barroco aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar (sic) las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico; como la configuración tardía de las mismas, que se repite así, con un contenido distinto, en la sucesión de las formas culturales a lo largo de la historia. En la segunda, lo barroco se presenta como un fenómeno específico de la historia cultural moderna. (Echeverría 11)

En ese sentido, la constitución de éste eón se caracteriza por relacionar la contradicción y el cambio, cuyas expresiones se desenvuelven entre aquellas que corresponden al clásico y las que se alejan de él para fundar el barroco. Pero más que demarcar fronteras, se busca una interrelación entre esas manifestaciones clásicas y barrocas, las cuales se presume subsisten simultáneamente, emergiendo y destacando u ocultándose, en aparente disolución y en espera de resurgir en algún momento. Clásico-barroco se reconocen así como opuestos/complementarios eternos, cuyas gradientes se convierten en los territorios matizados, por donde transita la humanidad enfrentando las paradojas que siempre acechan.

## **2.2. Las espumas y el barroco: una manera de pensar la ciudad contemporánea desde sus paradojas**

Cabe recordar que la ciudad del barroco del siglo XVII, habría desaparecido a lo largo del siglo XVIII y XIX, situación que en el siglo XX ya no existía más. Por eso la ciudad barroca actual que emerge como eón es diferente y sus características parecen tener relación con la tesis que sostiene Peter Sloterdijk (Sloterdijk Esferas III. Espumas. Esferología plural 2009) en relación con la espuma. Ya que la ciudad contemporánea es un ciudad contradictoria, donde subsisten diferentes escenarios como los revisados en la Ciudad Barroca Genérica (CBG), junto con otros que le son opuestos. Es por eso que se requiere teorizar para encontrar la subsistencia de esos conjuntos espaciales disímbolos y se considera que la teoría de las esferas, ayudará en ese sentido y en particular el concepto de las espumas. Bajo esta última, se puede asumir un tipo de urbe donde se acentúa el individualismo y se favorece la atomización de los espacios, como consecuencia de la última modernidad. En una ciudad vista y entendida como espuma, se facilita relacionar de manera directa, tanto entornos de la ciudad que requieren de aperturas (como los que busca la CBG) y los que se cierran a todo intento de interacción, instaurándose de ese modo una paradoja. En ese sentido se presume que la CBG se manifiesta dentro de lo que se podría llamar una ciudad-espuma, pero también se deben de considerar sus espacios antagónicos. Pero ¿cómo entender la CBG en relación con la espuma? y ¿cuáles son las características y consecuencias que esto acarrea?

Peter Sloterdijk plantea que las espumas son manifestaciones contenedoras de espacio, las cuales se agrupan en múltiples colectividades parecidas a ciertas organizaciones humanas actuales. Sobre todo se refiere a las colectividades urbanas

altamente tecnologizadas digitalmente y en ese sentido, no se puede negar la relación del escenario urbano actual con las nuevas tecnologías<sup>50</sup>. Las espumas suelen ser frágiles y una teoría que las utilice para explicar a las ciudades, debe reflexionar en torno al valor de esa fragilidad. En esa línea hay que decir que la espuma (ἀφρός) fue en la antigüedad muy apreciada, como producto germinador de eternidad y del nacimiento de algunas divinidades, por ejemplo del nacimiento de Afrodita. Ese elemento creador y femenino implícito en esa diosa, resulta coincidente con la concepción explicitada del barroco y por lo mismo de la CBG; también lo son las referencias sobre la inocencia y la desnudez dadas por el mito del nacimiento de la deidad, las cuales se pueden extender al nacimiento, incluido el de la ciudad cuando surge de manera espontánea.

Afrodita es una diosa que nació del caos (Graves Los mitos griegos 1989 57) y la ciudad nace como consecuencia de lo mismo o donde no hubo antes cosmos, a saber: por encuentros con espacios ideales o prometidos después de mucho caminar; en sitios de intersección de caminos muy transitados; por el asentamiento de los expulsados. Afrodita como diosa marina es creadora sensual<sup>51</sup> y la ciudad también provoca sensualismo. Cabría suponer que las ciudades que nacen del mar o están junto al agua de los ríos, tienen una mayor cercanía con esa diosa y por ende con las condiciones barrocas. Por eso durante alguna de sus etapas históricas Venecia, Roma, Ámsterdam, entre muchas otras, fueron importantes ciudades en estrecha relación con la esencia del barroco (Barbier La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas 2005 y Mumford 1982). Como paralelismo cultural, muy probablemente también tenga esa

---

<sup>50</sup> Los ejemplos que se podrían nombrar para demostrar lo dicho es imposible de contener, será suficiente un recorrido por internet o por cualquier zona urbana relevante del mundo, ya que es un tipo de proyección con mayor visibilidad global. Se pueden encontrar proyectos en ese sentido en los llamados edificios inteligentes, de los cuales en la Ciudad de México los hay no solo en la avenida del Paseo de la Reforma que resulta de interés en este trabajo, ya que existen en otras zonas de la ciudad.

<sup>51</sup> Lo sensual refiere a la estimulación de los sentidos, quizá para el sexo, pero que no se reduce a ello, ya que se considera entre los filósofos sensualistas en esa dimensión el origen de las ideas, por ejemplo en Condillac, Hobbes, Feuerbach, Avenarius, entre otros.

misma relación esencial la vieja capital dual mexicana: Tenochtitlán en su vínculo acuático con Tlatelolco; de la que quedó maravillado el español conquistador<sup>52</sup>.

Se sabe que la hegemónica ciudad Tenochtitlán-Tlatelolco, mantuvo contacto con su entorno a través de sus calzadas que la acercaban a tierra firme, por eso fue una ciudad abierta y en una constante transformación para evidenciar su poder. Gracias a su ideal mitológico, cultivó intensas relaciones entre sus habitantes con otros territorios, algunos de los cuales quería dominar, lo cual hizo que fuese una ciudad que sostuvo especial interés hacia el exterior y buscó alianzas, así como el desarrollo comercial, la conquista y el tributo. Fue en esencia una ciudad híbrida, cuyas mezclas fundamentaron sus orígenes y mitos, resultando de ello un pueblo que destacó sobre los demás, haciendo un uso violento del poder y como todo imperio, fue capaz de construir una ciudad que pareció al conquistador europeo, sorprendente y maravillosa. Todo ello evidencia similitudes con la posterior ciudad barroca europea, tanto en su modo de vida exterior, como en el desarrollo de un poder encarnado por un solo hombre: el del Tlatoani. Ese fue un poder similar al Absolutista, amén del uso de múltiples mezclas, que fueron formas también del interés barroco.

Quizá por eso sea factible suponer que esa “diferencia” que maravilló al conquistador al enfrentar un probable eón barroco prehispánico, fue sin pretenderlo un presagio o un motivo de influencia de lo que significaría unos años después, hacia finales de ese siglo XVI, el surgimiento del barroco europeo (desde el papa Borgia Alejandro VI, todos los demás pontífices sabían de las ciudades americanas y sus formas de vida). De ese

---

<sup>52</sup> Bernal Díaz del Castillo escribió: “Desde que vimos cosas tan admirables, no sabíamos qué decir, o si era verdad lo que por delante parecía, que por una parte en tierra había grandes ciudades, y en la laguna otras muchas, y veíamoslo todo lleno de canoas, y en la calzada muchos puentes de trecho a trecho, y por delante estaba la gran ciudad de México”. Agregó posteriormente: “Después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que ella había, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y zumbido de las voces y palabras que allí había sonaba más que de una legua. Entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, en Constantinopla y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaño y llena de tanta gente no la habían visto” (en Matos Moctezuma II. *La gloria del imperio* 2010 259).

modo se asume que en estas tierras americanas, se desarrollaron con anterioridad estrategias para la fascinación y el deslumbramiento de los individuos, encaminadas a fortalecer su fe, por medio de los ritos religiosos y en relación cercana con lo que se entiende hoy por el espectáculo; sin olvidar también el uso recurrente del ejercicio de la violencia, para atemorizar a las poblaciones, como forma de sometimiento y base del poder absoluto. Hay que enfatizar que el poder mexica parece asumir a la llegada de los españoles, la condición de la espuma: fragilidad, como consecuencia de los mitos del vaticinado retorno de Quetzalcóatl. Pero en el caso de Europa, el poder nunca se reconoció frágil, ya que esa concepción se había desestimado hacía muchos siglos, desde épocas del inicio de la filosofía en Grecia.

Será a partir de los socráticos que la fragilidad de las espumas que en principio sorprendió a las mentes reflexivas griegas, dejó de entenderse como algo positivo y pasó a ser considerada como algo negativo. Sin embargo al dar de nuevo un giro, hoy lo frágil deja de ser asumido como algo despreciable por efímero y cambiante y ha pasado a ocupar de nuevo el centro de atención (Sloterdijk 2009). Las razones son diversas, entre ellas: la falta de interés por las visiones que pretenden ser eternas, ya que han caído en desuso por la imposibilidad de ofrecer respuestas a muchas de las inquietudes actuales; también por el poco atractivo de aceptar o hacer uso de los llamados “grandes relatos” (Sloterdijk Sobre la mejora de la nueva 2005). En ese sentido es factible negar pensamientos sobre ciudades eternas y preferir aquellos que tratan de ciudades cambiantes e inestables. Por eso la urbe actual requiere y necesita construir nuevos diálogos, para hacer frente a los sinsentidos a la que se ve expuesta, ya que su existencia se descubre frágil como las burbujas de las espumas, donde todo espacio está perfectamente definido por fronteras. Paradójicamente también dentro de esa urbe se reconoce que hay creatividad, relaciones, sensualidad, entre muchas otras acepciones que, puede recordar esa vieja relación simbólica entre la *cittá* y Afrodita.

Por todo lo anterior, las ciudades vistas como espumas contenedoras de burbujas, describen múltiples ambientes que bien se pueden reducir simplemente a dos, el primero es el de los espacios que buscan la conservación alejados de transformaciones y que aprecian lo histórico materializado en átomos; es la ciudad-espuma-petrificada cuyo ejemplo es el de la lava que ha dejado sus rastros en la piedra volcánica y que se ejemplifica con todos los monumentos urbanos. En oposición está la ciudad de los espacios que favorecen cambios constantes en sus entornos, sea por la expansión requerida para su crecimiento, por la recuperación de sus espacios deteriorados o por la renovación de aquellos ya existentes y que mantienen una estrecha cercanía con los bits<sup>53</sup>; esta es la ciudad-espuma por excelencia.

Es a partir de la ciudad-espuma que se sostiene lo siguiente:

A) Cuando en una urbe las transformaciones y la inestabilidad se convierten en lo que las caracteriza, además de manifestar una estructura rizomática<sup>54</sup> que promueve el énfasis en sus interconexiones, como si fueran metáforas de diálogos y se descubren en ellas contradicciones excesivas, entonces se está ante la emergencia de la ciudad-espuma cambiante. Esta es la matriz de la CBG, la cual como se verá, además genera en lo contemporáneo, vínculos con la digitalidad.

B) Una cualidad de cada una de las burbujas en las espumas es la cantidad de aire que presentan, esa es una manera de distinguirlas entre ellas: las más viejas son las más grandes y las pequeñas son las jóvenes. Ninguna resulta central o más importante que otra y todas se exponen a la disolución, ya que su fragilidad es una de las pocas

---

<sup>53</sup> Bit es el acrónimo en inglés de *binary digit* (dígito binario), por lo que un bit es un dígito del sistema binario, es decir puede ser 0 o 1. También es la unidad mínima de información dentro del campo de la informática. Los bits son por lo tanto, unidades que permiten comprender cuantitativamente, las características de un archivo digital.

<sup>54</sup> El rizoma fue un modelo utilizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia, que explica una organización de elementos no de modo lineal y jerárquico, como lo supone el Árbol de Porfirio, en una idea que supone lo universal a lo individual o lo general a lo particular, organizando el conocimiento de manera taxonómica. El rizoma supone que cualquier elemento puede relacionarse y por eso afectar o incidir a cualquier otro; se desconoce un centro o se asume la existencia de múltiples centros (Deleuze El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia 2009).



constantes. Siempre se puede creer que las burbujas grandes son manifestaciones de excesos y se podría decir que por eso las pequeñas aspiran a ellos, esto parece similar a la relación que valora al centro-periferia. No se debe olvidar que los excesos siempre son manifestaciones del barroco, sin embargo algunos de los nuevos excesos de la CBG están asociados con lo electrónico y como se podrá constatar posteriormente, serán la esencia de los ambientes contenidos en todas las grandes burbujas de la ciudad-espuma contemporánea.

De ese modo, al observar toda ciudad, se pueden identificar y definir zonas separadas y diferenciadas por múltiples variables, entre ellas las de opulencia, las de pobreza y las de pobreza extrema: en la primera zona urbana se ubican los usos espaciales amplios y repletos de excesos, pero que no se sienten satisfechos y desearían apropiarse de otros más, ya que se los podrían arrebatar a los que menos tienen; de manera opuesta están las zonas urbanas carentes de espacio y que aspiran a otra mejor condición. Un ejemplo de lo anterior se da en la Ciudad de México, en el área de Santa Fe, donde están juntos, pero sin convivir el pueblo tradicional identificado con las carencias, contiguo al llamado “corporativo”, emergente y excesivamente rico. Cabría pensar que toda gran urbe de la ciudad-espuma tiene su propia Santa Fe, solo es cuestión de identificarla.

La teoría de las espumas resulta útil, cuando se requiera comprender las características de la ciudad contemporánea al descubrirla fragmentada por múltiples sectores difíciles de clasificar y que generan al mismo tiempo, complejas interrelaciones espaciales autoorganizadas y no siempre abiertas al diálogo. Dicho diálogo queda en suspenso, por las fronteras construidas entre cada una de las burbujas de la ciudad. En referencia a las burbujas como constituyentes de algo dice Adolfo Vázquez “...creando espacios protegidos e inmunes, del protoplasma a la vida intrauterina, del afianzamiento del hombre en su identidad a la conformación de sus espacios íntimos, sus casas, sus ciudades y sus espacios metafísicos e imaginarios.”

(Vázquez Peter Sloterdijk: espumas, mundos poliesféricos y ciencia ampliada de invernadero 200 2)

Así el hombre contemporáneo, de manera paradójica llega a concebir sus espacios como si estuvieran sellados al exterior del mundo atomizado, aunque simultáneamente este abierto al diálogo que facilitan los bits en el mundo virtual y gracias a las redes sociales que surgen por las nuevas tecnologías, y a través de una interfaz. Es en ese sentido que, la ciudad-espuma no puede dejar de pensarse en su relación con las tecnologías emergentes, que cada vez son más dominantes y abren puentes a través de las pantallas de las computadoras y *gadgets*. De ese modo la pantalla se convierte en el nuevo *pontifex*.

Cabe destacar que antes de esta postura de ciudad-espuma que se explica, surgieron enfoques que buscaron comprender a la ciudad en su relación necesaria con las tecnologías emergentes y sus entornos, como los trabajos de Gyorgy Kepes. Él fue un artista húngaro, productor de cine y estudioso de los fenómenos visuales, cuyo trabajo se desarrolló en el siglo pasado. Tuvo entre sus preocupaciones el pensar la posibilidad de que el arte asimilara el empleo de una nueva escala de herramientas científicas y tecnológicas, basada en la rehabilitación de una ecología urbana, arruinada por el desarrollo inadecuado del ambiente. Kepes exploró la utilización de la luz artificial como medio artístico y aplicó su sensibilidad creativa a la capacidad técnica del momento, en una serie de diseños a gran escala en diferentes ciudades del mundo. Como creador, Kepes defendió la imaginación artística bajo la posibilidad de vislumbrar un futuro más limpio, más sano, más humano y mejor para la sociedad. Su convencimiento de que el mundo, a pesar de sus problemas y dificultades, estaba lleno de promesas y posibilidades, lo llevaron a planteamientos diversos acerca de la necesaria resolución de los conflictos por medio de la integración de disciplinas y del aprovechamiento de la imaginación creativa en la realización de acciones más integradas a la naturaleza. En la planificación de las ciudades, él proponía que los

artistas, arquitectos, urbanistas y creadores, eran los llamados a encontrar un futuro más humanizado, puesto que la desesperación y desubicación manifiestas en las soluciones contemporáneas, habían llevado a pensar que la expresión de la cultura, jugaba un papel muy importante en los cambios de la sociedad y en el aprovechamiento del potencial de la tecnología del momento. Es evidente que en varios puntos se descubre la visión híbrida de esta propuesta y en ese sentido también barroca y relacional, ya que propone la reflexión sobre una nueva dimensión humana, pero sin dejar de lado la reflexión urbana a través de las tecnologías y en relación directa con su entorno eco-cultural, por eso también es una perspectiva que supera a la ciudad-espuma que se sostiene hasta ahora.

En ese sentido decía Kepes que el desequilibrio, el cambio constante y la falta de sensibilidad hacia los deterioros del entorno, han llevado a la sociedad a olvidar la relación armónica que anteriormente se tenía, entre las fuerzas naturales y las humanas. La autorregulación del entorno que en algunas sociedades se presentaba de manera natural, también han perdido sentido, porque se olvidaron los mecanismos de su funcionamiento, debido a las anomalías que producen la falta de educación y el acondicionamiento de nuestros sentidos a las condiciones caóticas del ambiente. Las necesidades de las sociedades cambian, y la imagen total de la ciudad se desdibuja, la ciudad es difícil de contemplar y asimilar en su conjunto, la gente comparte el espacio pero no el espíritu. Asumía además Kepes, que los sistemas de observación de la realidad, a gran escala y a pequeña escala, han cambiado también la forma de imaginar y entender la vida como un mundo interdependiente. En todo lo anterior se descubre una cercanía con la noción de burbujas y espuma antes expuesta, ya que reconoce problemáticas que siguen afectando a la ciudad contemporánea.

También Kepes en su planteamiento identificó los conflictos a los cuales se ven enfrentados hoy los artistas, los cuales para él no son simplemente estéticos, sino que están fundamentados sobre una escala nueva. Para él los conocimientos humanos de

la ciencia y el arte, se deben integrar, para dejar de lado la excesiva confianza en la tecnología, que se ha enfrentado a la solución de problemas a gran escala y ha modificado aspectos físicos del mundo, sin tener en cuenta la imaginación creativa; para Kepes, sin poesía cualquier solución es incompleta. (en Rodwin 223-250) Por eso es que en la búsqueda de una solución que explique a la ciudad contemporánea, debe ser una que a la vez se resensibilice poéticamente.

También por lo anterior se considera que la propuesta de la teoría de las espumas de Peter Sloterdijk es afín a lo dicho. Ya que se trata de enfrentar estas problemáticas urbanas, desde un abordaje que considere posturas estéticas, porque fueron los metafísicos quienes construyeron la noción de esferas perfectas y asumieron por eso que en ello estribaba la belleza y también su comprensión. (Sloterdijk En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización 2010) Nació de ese modo la concepción de que la perfección se encuentra arriba y la imperfección abajo, metáfora espacial que subsiste todavía. Pero cuando esa esfera entendida como universo abstracto dejó de interesar, para centrarse en la comprensión de la esfera-mundo tangible, se descubrió que este no era una esfera perfecta, más bien estaba llena de imperfecciones y era el mundo en ese sentido feo y grotesco; eso fue lo que trajo la modernidad y fue construida poéticamente desde una base barroca cuyos rasgos característicos fueron descritos bajo esas condiciones: la fealdad y lo grotesco. Pero ahora se sabe que esa esfera-mundo no solo es imperfecta, sino también inestable, de ahí que se requiera un nuevo modelo estético-poético para la explicación de esas nuevas esferas, ahora concebidas como acumulación de burbujas y conformadoras de espumas, cuya hermenéutica se reconstruye quizá, a través de Afrodita.

Se tiene que aclarar que para Peter Sloterdijk las espumas son una entidad distinta y alejada de la idea de totalidad y por eso nunca identificada como sociedad, por estar conformada por burbujas fragmentadas. Las burbujas son aglomeraciones imperfectas

de espacios diferenciados, pero que contrariamente, mantienen contactos sin aspirar a mezclarse, so pena de desaparecer (en tanto la fusión, si bien factible en una sola unidad, incrementa la fragilidad por acercarse al exterminio). Por lo tanto, la ciudad se concibe desde este supuesto como un conjunto de aglomeraciones dispersas, heterogéneas e imposibilitadas de fusionarse en una unidad, posición afín al mundo de los átomos y también demostrada por la CBG en relación con otros espacios de la ciudad. Desde esta perspectiva socio-cultural se imposibilita una integración del mundo de los tangibles. Lo anterior es consecuencia y herencia de esa modernidad racional, cuya base se sabe inserta dentro del pensamiento absoluto, el cual buscó la unidad vital y al final, todo se fragmentó, naciendo así el “gran narciso”, que como burbuja independiente, se convierte en el habitante característico de la ciudad-espuma contemporánea y en relación directa con los átomos.

Sin embargo, en el mundo de los bits las cosas cambian, por eso si bien toda ciudad que emerge de la modernidad resulta similar a las espumas y por eso es una ciudad-espuma, en el plano de las interconexiones digitales que promueve lo digital y en las que cada vez se sostendrá más esa misma ciudad, consecuencia de la era electrónico-digital, emerge como Afrodita la ciudad e-barroca. Ciudad-espuma de la que nace la ciudad e-barroca, ambas subsisten como resultado la segunda de la primera y están siempre interconectadas, quedando en su coexistir dependientes. Al mismo tiempo son contrarias y también contradictorias, por eso su comprensión es compleja, ya que si bien la ciudad-espuma es resultado de la última manifestación de la territorialización acotada por el uso de fronteras y delimitaciones de la modernidad tardía, la ciudad del e-barroco surge como una *paradoxa* más, de esas que siempre se manifiestan dentro de ese tipo de realidades, desterritorializando y abriendo múltiples interconexiones.

Es por todo lo anterior que la CBG existiendo como parte de la ciudad-espuma contemporánea, debe de comprenderse primero desde la fragilidad, segundo desde la ausencia de un solo centro y tercero, desde la movilidad expansiva o decreciente de

sus múltiples espacios. Estas son las nuevas claves de las grandes urbes, ya que definen entre un gran elenco, las características evidentes de sus ciudades que se califican contemporáneas. En estas urbes, la atomización de sus espacios-tiempos-burbujas y el aniquilamiento del principio de *religere* ofrecido por sus viejas religiones, se ha extinguido y aparentemente se da paso al libertinaje permanente, que se identifica como descontrol. Sin embargo, de manera paradójica en esta misma era, emerge la ciudad e-barroca donde por el activismo de algunas burbujas, surge una nueva reunión de los espacios y de sus habitantes, gracias a los bits que se desintegran y reintegran. Se generan así relaciones rizomáticas sociales y abiertas para la interacción comunicativa plural, desde la posibilidad de la red digital. Esta emergente condición urbana, al actuar en franca contradicción con las directrices dominantes de fragmentación, requiere para su existencia de la reunión de múltiples burbujas-narcisas conectadas en colectivos y por eso interesadas en lo electrónico digital.

Es por esa contradicción que la ciudad e-barroca llega a cobrar su pleno sentido en la virtualidad y se manifiesta a través de las pantallas de la ciudad-burbuja, es decir, la ciudad e-barroca es fundamentalmente la ciudad de las pantallas que genera de manera permanente un sinfín de imágenes que ayudan a construir, mitificar y vivir en la nueva urbe. Por eso se presume que en esta emergencia de un nuevo eón barroco, no es igual a otros, ya que por primera vez se abre una estrecha relación con las tecnologías electrónicas, mediada a través de sus pantallas. La pregunta a responder es ¿cuáles son las condiciones emergentes de ese e-barroco?

### **2.3. La condición e-barroco en la ciudad-espuma**

Al inicio del capítulo se dijo que el barroco es ante todo una era cíclica o eón, además de ser un modo de comprender la realidad, más que simplemente un estilo artístico,

aunque no se ha podido dejar totalmente de lado esa cuestión. En cuanto a su concepción cíclica, desde hace algunos años surgió la denominación de neobarrocos para reconocer su emergencia contemporánea, primero en la década de los sesenta desde los escritores latinoamericanos como: José Lezama (Lezama La curiosidad barroca 2004), Alejo Carpentier (Carpentier América, la imagen de una conjunción 2004), Severo Sarduy (Sarduy La cosmología barroca: Kepler 2004), entre otros y posteriormente en Italia con el trabajo de Omar Calabrese (Calabrese La era neobarroca 1999). Existen debates sobre si en efecto esta era es una renovación del barroco como estilo artístico o es un barroco más de tipo esencial, es decir, si se trata de cuestiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas. En el centro de esos debates se revisa la idea si el neobarroco se vincula con algunas producciones post-estructurales o post-modernas, donde queda olvidado en estricto, que la gran aportación de la cultura contemporánea es la tecnología, sobre todo la electrónica. En ese sentido Pedro Aullón plantea lo siguiente:

El problema peridiológico respecto del siglo XX consiste en que éste presentaría varios “neo-barrocos”, probablemente tres, según lo referido, e independientemente de otras posibles asociaciones como las relativas a “neovanguardia” y demás. Y la contradicción, al fondo, consistiría en que si proponemos un “neobarroco” o la amalgama de lo “posmoderno”, que en principio no son, a mi modo de ver, sino un conjunto de reflujos caracterizables por la carencia fundamental de ideación propia, y esto a diferencia de las grandes creaciones del Humanismo renacentista, del Barroco histórico o del Idealismo y el Romanticismo, la cuestión de la dependencia léxica del término “Neo-barroco” vendría a constituir una dependencia no por analogía, que está a la base, sino en último término de incapacidad creativa. En realidad, el caso no sería más que un paralelo del *Neoclásico*, por mucho que en Francia a este último quieran llamarlo *Clasicismo*. Porque no olvidemos que la gran nueva aportación cultural de nuestro tiempo es en lo sustancial meramente tecnológica, y a partir de ésta una mera amalgama y acumulación de excrecencias “artísticas” o “culturales” además, ciertamente, de prolongaciones diversas y a veces notables. (Aullón Barroco 2004 48)

Si se acepta lo anterior, entonces resulta insuficiente utilizar la denominación de neobarrocos para nombrar la época contemporánea, requiriendo por eso buscar una nueva denominación que considere una plataforma teórica, que permita comprender la relación del hombre con las tecnologías electrónicas, desde una perspectiva actual de eón barroco emergente y también de su condición epistemológica de construcción de realidad. Además de recuperar la reflexión en torno a la idea de fragmentación y la necesidad de recuperar lo relacional, para la subsistencia del humanismo que se ha pensado extraviado, pero desde donde subyace la posibilidad de reintegración. Esa plataforma propongo sea el e-barroco.

Con base en lo anterior, se considera que el e-barroco permite vincular diferentes realidades, que se han detectado en esta era de alta digitalización; siendo esta actitud relacional *per se*, una concepción propia de los eones barrocos. En ese sentido se busca escudriñar y no desdeñar, esa condición relacional con las tecnologías electrónicas de última generación y situándola en su relación con la CBG que es en concreto, la ciudad-espuma. En ese sentido, si bien se acepta la idea que reconoce como característica de nuestra época a las tecnologías electrónicas y sobre todo a las computacionales, no se quiere asumir, como lo dicen ciertos creadores y críticos, entre ellos Pedro Aullón citado al inicio de este subtema, cuando dice que estas tecnologías solo producen “excrecencias artísticas o culturales”. Problema que se abordará a lo largo de este capítulo y situando esa reflexión en los entornos urbanos.

Con esa intención se explicará a continuación, en qué medida han participado las tecnologías electrónicas digitales en la concepción del e-barroco y en el diseño de los entornos urbanos; pero antes de llegar a eso, se deberá exponer el origen y desarrollo de las tecnologías electrónicas.



### 2.3.1. El gen del e-barroco

Con la electrónica se inicia una nueva etapa cultural, así lo suponen muchos teóricos, entre ellos la denominada Escuela de Toronto (Elizondo La Escuela de Comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos del cambio tecnológico 2009), con Marshall McLuhan a la cabeza (McLuhan La aldea global 2005). La electrónica se encarga del estudio y empleo de sistemas con base en la conducción y el control de electrones y otras partículas cargadas de electricidad. Utiliza como dispositivos válvulas al vacío y en fechas recientes semiconductores; su desarrollo se puede dividir a grandes rasgos en tres periodos:

Primero fue el periodo de las válvulas al vacío las cuales nacieron en 1904 cuando John Ambrose Fleming inventó el diodo al vacío, basado en la bombilla de Tomas A. Edison. El siguiente avance fue el invento del triodo en 1906 por Lee de Forest, el cual permitió el desarrollo de receptores de radio, televisión y amplificadores de sonido. Con el tiempo se generaron los tetrodos y pentodos, mucho más potentes y también se avanzó en la miniaturización de los mismos. (Briggs De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación 2006)

El segundo periodo fue el del transistor, el cual se caracterizó por la miniaturización de los aparatos lograda al generarse el transistor en 1947, por John Bardeen, Walter Brattain y William Shockley de la Bell Telephone. Siguió el transistor de unión diseñado en 1949 (Briggs 314), el cual continua utilizándose en la actualidad. El transistor no es una válvula al vacío, su naturaleza es en estado sólido y es un semiconductor de germanio, el cual requiere de menos voltios para funcionar.

El último periodo fue el del chip y dio inicio en 1958 cuando se desarrolló el primer circuito integrado por Jack Kilby, el cual alojaba material semiconductor y donde todos los componentes estaban completamente integrados en material de silicio y se le llamó

“chip” (Briggs 315). Con el chip, en 1970-1971 nació el primer microprocesador, fue el Intel 4004 (García Vázquez 174) y a partir de estas tecnologías surgió la separación entre electrónica analógica y electrónica digital.

De lo anterior se puede inferir que, si bien nació y se desarrolló en el siglo pasado la electrónica, resulta que actualmente es en el espacio de las computadoras, el de las pantallas de LED<sup>55</sup> y los dispositivos móviles, donde más intensamente se notan sus avances. También hay que reconocer que muchos ámbitos humanos se han relacionado con la tecnología digital, siendo notables sus vínculos con el campo de los diseños, la ciencia, la educación, el divertimento, entre otros. Aunque en la misma era electrónica es notorio el desinterés por algunos otros aspectos de la vida, tema que generalmente pasa desapercibido.

En cuanto a las comunidades muy cercanas a la electrónica digital, han impuesto con el tiempo el uso de la inicial “e” seguida de un guión, para referirse a actividades que se desarrollan totalmente a través de la computadora y que en muchos casos se encuentran exclusivamente en Internet. Así nació el *e-mail* o correo electrónico, el *e-commerce* o comercio electrónico, el *e-learning* o aprendizaje en línea, el *e-employee* o dirección de recursos humanos, *e-medicine* o atención médica en línea, entre otras actividades que cada vez son más comunes. Esa referencia a lo electrónico digital a partir de la adopción de la “e”, es el elemento indicial que determina el sentido de la denominación que se adopta, para ese nuevo eón barroco que se describe; por eso e-barroco, que también puede ser el barroco electrónico.

Una cuestión que no se quiere dejar pasar es que no siempre es clara la relación o diferencia en torno al vínculo de la electrónica con conceptos como los de información,

---

<sup>55</sup> Desde 1962 cuando se presentaron por primera ocasión los diodos semiconductores que emiten luz que actualmente conocidos como LED por sus siglas en inglés *Light-Emitting Diode*, que se puede traducir como diodo emisor de luz o diodo luminoso. Actualmente se utilizan en lámparas, pantallas, entre otras aplicaciones electrónicas, por sus ventajas en duración, resistencia, reducción de emisiones de calor y otras ventajas.

cibernética o computadoras, lo que genera confusiones que requieren aclararse, para la mejor comprensión del e-barroco.

Con ese fin, Renato Iturriaga (Iturriaga Ciencias de la computación. IIMAS. UNAM 2010) plantea que la manera como se vinculó a la electrónica con la computadora, desarrolló distintas denominaciones para la máquina y para su campo de estudio. Así los norteamericanos adoptaron el nombre de ciencias de la computación para el área de estudio y computadora para la máquina; el concepto ordenador fue acogido por los franceses y llamaron a su campo de estudio informática; por su parte los soviéticos denominaron a la máquina cerebro pensante y adoptaron el nombre de cibernética (ciencia generada por Norbert Wiener), para llamar a su campo de estudio. Es hasta la década de los setenta que en México se aceptó la denominación de tecnologías de la información para llamar al campo de estudio que se interesaba por la electrónica digital en las computadoras. Se puede entonces identificar que, según la elección y uso de la palabra utilizada para referirse al campo de las tecnologías digitales, se descubre su vínculo teórico-conceptual que lo fundamenta, el cual no debería obviarse en los trabajos que traten sobre estos temas.

Considerando lo anterior y el actual desarrollo tecnológico de la electrónica digital y su injerencia en la cultura, obliga a preguntarse: ¿Por qué se puede llamar a esta era de electrónica digital e-barroca?

### **2.3.2. ¿Qué es el e-barroco?**

No se han encontrado reflexiones profundas sobre la noción de e-barroco, solo se han detectado dos referencias tangenciales que lo mencionan y tratan de explicar brevemente lo que es. La primera se puede vincular con una perspectiva expresiva, en relación directa con la historia del arte y enmarcada dentro de la historia de los estilos. Por otro lado está la segunda referencia, cuya variable fundamental es retomar la

ilusión-simulación, como característica notable del barroco, pero que deja de lado otras variables también relevantes. Ambos enfoques consideran de manera relevante a las tecnologías de la información, aunque no de manera positiva como se verá a continuación.

Surge el primer enfoque desde la propuesta del artista Daniel Canogar (Ibarz Entrevista Daniel Canogar proyecto otras geologías 2009) extraída de una entrevista que se le hizo (se encuentra en la Web), refiriéndose como barroco electrónico al copiar y pegar que hace frecuentemente con los textos. Su perspectiva lo acerca con la noción del estilo artístico barroco, por las infinitas posibilidades que promueve y la abundancia que logra; al respecto dice:

El Barroco me da una herramienta ágil para representar el exceso, el término barroco electrónico en particular tiene que ver con la tecnología electrónica, es decir, con el copiar/pegar que utilizamos diariamente, podemos multiplicar la imagen tantas veces como queramos. (Ibarz 26)

Lo anterior justifica y también recuerda lo que planteaba antes Pedro Aullón, cuando sugiere que esta época es resultado de “excrecencias artísticas o culturales”, pero la cita en el fondo reconoce la facilidad de acercamiento y procesamiento de la información, que no es otra cosa que la hipertextualidad de un estilo expresivo ensamblado. Bajo esta noción de barroco (como estilo) se encuentran otras denominaciones como el ciber-barroco que describe Juan Grompone en un artículo (Grompone Ciberciudadanos, políticos del siglo XXI y la nueva democracia 2009), dice al respecto:

La Sociedad de la Información supone, también, un nuevo arte. Hoy ya estamos sumergidos en algo que me divierte en llamarle el ciber-barroco. Las páginas Web tienen un estilo de nuevo barroco electrónico regidos por la vieja idea del "horror al

vacío". Con medios informáticos puedo rellenar cualquier trozo de la pantalla sin mayor esfuerzo. Pongo al David y a la Mona Lisa y también cualquier otra cosa, cambiada de color o de textura, porque todo esto es posible en el mundo electrónico sin mayor esfuerzo y sin mayores conocimientos. Eso nos va llevando a un ciber-barroco (horrible) que espero que en algún momento genere una nueva concepción acerca del diseño y de la estética que esté de acuerdo a lo que la técnica nos puede dar. (Grompone 13)

La idea de esperar una “nueva concepción” del diseño y de la estética para superar lo “horrible” de cierta expresión contemporánea, es algo que dentro de las reflexiones en torno al barroco pareciera que han sido rebasadas, desde que así lo pensó y propuso Benedetto Croce y antes Voltaire. Por eso se ha querido mejor hablar de la categoría estética de lo grotesco, como condición dominante de ese estilo artístico. Aunque cabe recordar que durante la época del mundo barroco, este planeta que nos alberga se concibió irregular y por eso contrario a la perfecta esfera formal del universo que era bella y así un cosmos. Por eso se dice que la Tierra es desde esa época fea, por ser irregular y no perfecta, lo cual permite primero reconocer y después aceptar la existencia de la fealdad en todas sus variables, entre ellas la noción de horrible. En ese sentido lo horrible parece que se manifiesta según Juan Grompone a través de la mezcla resultado de la superposición de elementos. Pero no se debe olvidar en el plano ontológico lo benéfico de la mezcla o hibridación, como condición de nuevas soluciones a las crisis que puedan surgir (Echeverría 1998).

Por otro lado, cabe señalar que de las citas anteriores, es de interés para este trabajo recuperar la idea de “facilidad en el quehacer expresivo” gracias a la tecnología digital, que manifiestan tanto Daniel Canogar como Juan Grompone, aspecto que es también tratado por Sherry Turkle (Turkle Simulation and its discontents 2009), bajo esa misma perspectiva y que cualquiera lo puede verificar, siempre y cuando se dominen las herramientas digitales.

El segundo enfoque de e-barroco la propone Norman Klein (Ferré Verb conditioning 2005), quien se interesa por la relación de espectáculo en centros comerciales tipo Las Vegas y que asocia con la arquitectura ilusionista de los siglos XVII y XVIII, pero ahora en la era de la información. Tema que será revisado en este texto posteriormente y que se identificará como una propuesta de artificio, donde de nuevo surge la noción de simulación, hacia una inmersión de los contenidos que se difunden. Para Norman Klein por lo tanto, la idea de e-barroco o barroco electrónico, se asocia también con el estilo artístico, pero busca comprender los usos de la imagen en la ciudad digital del espectáculo emergente, interesándose por la investigación de las expresiones urbanas ilusionistas de la era de la información. Este enfoque se considera elemental, al ser una variable entre otra más del barroco y no se puede agotar su reflexión solo en ella. Hay que recordar que la idea de ilusión del espectáculo fue revisada en este texto, en la propuesta de la CBG, en particular cuando se trató de los espacios de esparcimiento que favorecerían las actividades encaminadas a la manipulación del poder, a través de su puesta en escenarios, pero se evidenció que el barroco no se reduce solo a eso.

La noción de e-barroco que se sostiene en esta investigación va en una línea diferente a las antes descritas, porque es más compleja en tanto integra las nociones de eón barroco, el cual atraviesa el eje temporal histórico, identificado en la actualidad con las condiciones de la era electrónica digital y su relación con las nociones de realidad que instaura. Para clarificar sus distintos planos y recortes, será necesario explicar a continuación esas relaciones que surgen dentro de la dimensión que constituye el e-barroco.

Con esa intensión se puede reconocer que todo periodo es contenido y aglutinado en diferentes dimensiones, que constituyen los fundamentos de la realidad que sostienen, las cuales invitan a ser transitadas y vividas. Una de esas dimensiones de realidad ha sido privilegiada y se identifica con la ciencia positiva que ha dominado como paradigma desde el siglo XIX, cuyo objetivo ha buscado las leyes generales y las

identidades formales y cerradas. Desde ese nivel de realidad el universo se definió como máquina que buscaba ser perfecta y bajo esta visión determinista construyeron sus modelos René Descartes y también Isaac Newton, entre otros. En ello se basó el desarrollo del conocimiento hasta épocas recientes y como consecuencia surgió la separación sujeto-objeto: el cognoscente y lo cognoscible. Contrariamente, otro nivel de realidad sostiene la idea de multiplicidad de identidades y con ello se abre un monólogo interior entre los hombres y los prepara para una permanente transformación. Esa última perspectiva de realidad sostiene una visión que concibe al mundo de manera contingente y por lo mismo cambiante, por lo que necesita favorecer el diálogo y explicar las relaciones que se fundamenten en la investigación reflexiva, con rigor y al mismo tiempo, con flexibilidad del pensamiento. En consecuencia, el hombre tiene en la actualidad por lo menos dos niveles de concepción de realidad, el primero es estudiado básicamente en su dimensión física imperfecta, pero que aspira a la perfección, deja de lado otros campos mucho más complejos y vastos como lo son: lo biológico y sobre todo lo antropológico. Si bien la Teoría de Sistemas dio un paso más para tratar al hombre en su plano biológico, lo que hace falta es avanzar hacia la dimensión plenamente humana que es ante todo antropológica y corresponde al segundo nivel de concepción. Este nivel se ve como un reto y es también el fin último de esta era, centrada en la tecnología digital y concebida como e-barroca.

En ese sentido el e-barroco debe auspiciar un cambio paradigmático que implica el alejamiento de la atomización de los saberes, por una integración holística de los mismos, pero sin concebir el cambio hacia un nuevo centro, ya que eso sería simplemente el descentrar: cambiar un centro por otro, pasar de la parte al todo y olvidando lo contrario. La unidad en lo múltiple deberá ser el eje del e-barroco, por eso también se deberá considerar la irracionalidad, sin dejar de lado la racionalidad; la integración de todos los campos, sin dejar de lado lo disciplinario. Habrá que considerar las categorías, pero también explicar las relaciones que emergen; es decir, la relación imbricada de lo simple y lo complejo.

Con base en lo anterior y como complemento, se pueden contener las periodicidades por las que ha transitado el hombre, organizadas bajo tres grandes formas dinámicas de vivir la realidad, dispuestas en un gran eje temporal y que conviven de manera simultánea en la actualidad. Este enfoque propuesto, solo es con el fin de una mejor comprensión al tema que se trata y con base en periodizaciones lineales muy extendidas. Estas periodicidades son: el Teocentrismo, el Homocentrismo y el Humanismo electrónico o e-humanismo, cuya base está en el e-barroco. Se saben estas denominaciones categoriales y al describir sus alcances, se presume una plausible comprensión de lo antropológico en la era electrónica y por eso humanístico, desde la postura sostenida como e-barroca.

Esos tres modos vivenciales que explican la realidad se definen por las siguientes características básicas (las cuales no aspiran a ser completas): primero está el Teocentrismo, que se identifica bajo el potencial de una conciencia humana, en el que las fuerzas indomables, titánicas y en total convulsión, hicieron que el hombre en comunidad abriera vínculos con su entorno caótico a través de la idea de los dioses. Fundó una jerarquía y en esa realidad ubicó a lo divino en la cúspide. Ese tipo de estado de realidad subsiste y domina entre ciertos grupos humanos que llegan a ser todavía considerados primitivos o ingenuos, cuyo origen en el mundo occidental se identifica con los grandes metafísicos, que construyeron hace tiempo, perfectos estados de equilibrio deseables y reconocidos a través de bellas esferas, exaltadas por medio del discurso oral y expresado a través de las narrativas míticas y por eso son mitorrelatos.

El Homocentrismo es el segundo estado del hombre, el cual fue organizado y aspiró siempre al encuentro con las leyes en un mundo imperfecto, para eso supuso el fin de las narrativas míticas y buscó sobre todo lo estable y lo estandarizado en la naturaleza. Fue un periodo donde imperó por excelencia la razón, pero con base en la observación como fuentes de conocimiento (quedó de lado lo divino ya que el conocimiento poco a



poco se secularizó); también fue la época donde inició la construcción de la individualidad, ya que esa fue una condición para organizar el dato dado por categorías; surgió así la fragmentación y los límites por medio de fronteras y demarcaciones. Este estado de realidad es todavía dominante, aunque va en descenso y cambiando hacia una concepción todavía dualista, concebida con ritmos de aparición cíclicos y donde la latencia es la comprensión de un estado dentro de otro estado y en el que siempre aparenta dominar uno de ellos. Esa es la concepción cíclica tradicional que sostiene la idea de eón y de donde se desprende el fundamento de este subtema.

Por último está el Humanismo electrónico o e-humanismo, el cual es emergente y está en la base de lo que se conoce como cultura digital, la cual por lo menos se caracteriza por tres aspectos relevantes: el primero asume que se pasa de un interés centrado en el átomo por el bit, es decir que se desmaterializa poco a poco la cultura (Negroponte El mundo digital. Un futuro que ya ha llegado 2000); el segundo considera que todo se encamina hacia el lenguaje binario, ya que es el nuevo lenguaje modelador que sustenta a los demás lenguajes, que pasan por lo digital (Manovich El lenguaje de los nuevos medios de comunicación La imagen en la era digital 2005); el tercero es fundamentalmente relacional, por eso propone redes, las cuales se alejan de jerarquías y retornan a la conformación de comunidades con una diversidad de intereses (Rheingold La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras 1996). Este último estado es paradójico por su base en el binarismo y porque en su uso parece que se aleja de ese dualismo, por eso resulta contradictorio y también destacable. Las consecuencias de la cultura digital se notan al incrementarse notablemente el interés por la interactividad que se da entre la persona y el entorno electrónico digital que los conecta a través del *hardware* y la interfaz de la pantalla; la hipertextualidad que es el acceso interactivo a cualquier tema desde cualquier parte, con interés por el almacenamiento y la recuperación de la información; la conectividad que es una condición distinta a la individualidad y la colectividad, es una fugacidad dice Derrick de Kerckhove, entre la

interacción de dos personas que conversan o colaboran (Kerckhove Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad en la web 1999).

En consecuencia, esos tres estados de realidad que son condicionantes de los diversos tipos de humanidad revisados, parecieran separados, pero más bien conviven y están integrados junto a un eje de contrarios que se han reconocido en este trabajo como lo clásico y lo barroco descritos como eones, los cuales son consecuencia de la dinámica en el que los estados de realidad generan ambientes diferenciados (ver Imagen 9). Cabe decir que en algunos momentos, parecen dominar algunos de estos estados de realidad y es cuando se considera la emergencia de alguno de esos eones generadores de producciones culturales. Eso explica el porque surgen los supuestos como del barroco en la prehistoria y en relación directa con el Teocentrismo o con el Homocentrismo (que es el periodo de la emergencia del barroco histórico); también lo es del emergente e-humanismo, el cual es descrito en esta investigación como e-barroco. Finalmente cabe decir que estos estados de realidad en convivencia simultánea, están actualmente en relación directa con las tecnologías digitales y por eso se asume un dominio futuro del e-barroco, el cual debe establecer relaciones entre esos estados de realidad múltiples y esa es una de las razones del panorama que se observa complejo.

## e- barroco

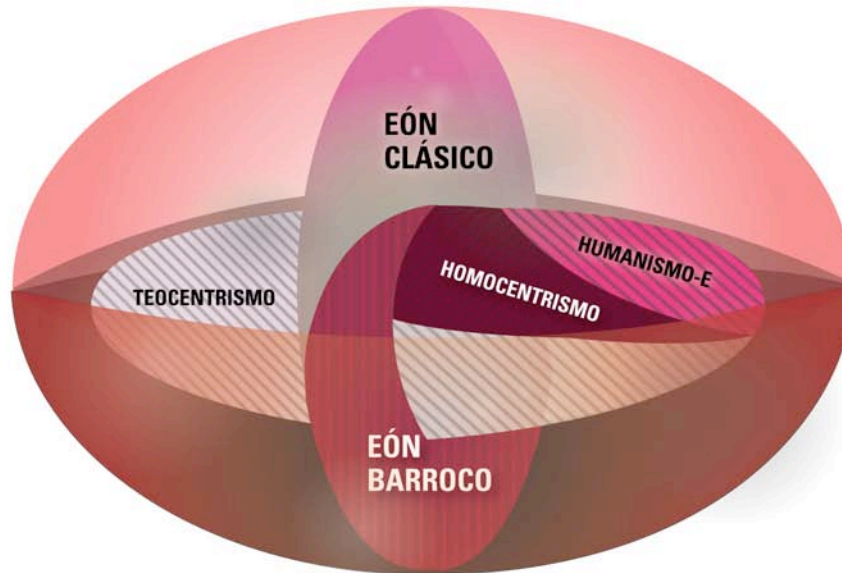


Imagen 9. Periodos de los estados de realidad y su relación con la emergencia de eones, con base en el e-barroco.

En síntesis, el e-barroco como eón se caracteriza por un elenco de claves que no aspiran a ser absolutas, pero sí mantiene constantes con otros barrocos, entre las que se pueden citar: a la dinamicidad, a la explosión creadora y por eso quizá en relación con lo femenino (Afrodita) o mejor aún, con la *poiesis*; por eso también busca la imitación de la naturaleza en ciclos recursivos; se embelesa con la contradicción y tiene consciencia del principio-fin de sus propuestas; es promotor de lo racional y al mismo tiempo de lo irracional, es decir que tiene consciencia de los opuestos y no los excluye. Otros aspectos característicos es el aparente triunfo de la barbarie sobre la civilización; explosión de ingenuidad, primitividad, desnudez; favorecedor del transitar y aspiración por el diálogo; generador de disolución, libertinaje, dispendio y excesos; interés por la irregularidad y por la negación de la clasificación, sin olvidar su interés por el mestizaje que ofrece nuevas posibilidades expresivas, gracias a la hibridación y que en tiempos

de crisis, es benéfica por sus propuestas de soluciones novedosas, pero también paradójicas.

Un ejemplo encontrado en la red y que da cuenta de esta manera de expresar el e-barroco de un modo delirante, se presenta a continuación:

Ay, Matilda, ¿que haré sin tu presencia?. Reggae, dub, hip hop, el barroco electrónico y el tum tum africano, las palmas y los curveos de cuerpos, los labios mordidos, los saltos frenéticos. ¿Qué le dices a la banda, Makossa; qué le musites a la música, Megablast; qué carajos pusieron en la comida o la bebida, Matilda y Mc Rast, que la concurrencia se olvidó del frío y no le importó la vigilancia inquisidora de los cuicos? (sic) (Ortega Casi un rave: Makossa & Megablast en el FIC 2008)

Finalmente hay que agregar que el e-barroco como otros barrocos es el resultado de múltiples relaciones, pero cuya emergencia es consecuencia de diversas lógicas situadas directamente con las tecnologías digitales; se sabe imperfecto pero perfectible. Habría que hacer notar que alberga una cercanía especial con la simulación como artificio, preferencia que se fomenta ampliamente con las posibilidades que ofrecen las últimas tecnologías electrónicas digitales, mismas que está desmaterializando al mundo físico, como ya antes se ha citado. Derrick de Kerckhove dice que los avances tecnológicos son "... la digitalización de todos los contenidos..." y agrega que la digitalización "... consiste en hacer añicos todo hasta obtener bits y poner después el reconstituyente de la materia, de la vida y de la realidad en manos de gente como ustedes y como yo" (Kerckhove 20). Es en ese sentido un ejercicio permanente de creatividad, con base en la hibridación simulada y generadora de nuevas realidades.

La simulación como tema destacable en el e-barroco, conduce a suponer que actualmente se está perdiendo la posibilidad de diferenciar aquello que corresponde al

mundo físico del que pertenece al virtual, sobre todo en el desarrollo de ciertos trabajos, por ejemplo los proyectos de diseño y el entretenimiento multimediático. Eso parecía que no pasaba cuando las propuestas se ejecutaban a mano y en papel, la causa son los efectos de alta seducción que ofrece la simulación computacional. Sherry Turkle en Simulation and its Discontents determina que lo anterior es una pérdida que redundará en menor imaginación de quienes lo utilizan, por el frecuente uso de las plantillas o de las soluciones integradas que ofrecen los *softwares*. En aparente contradicción, también identifica las ventajas que ofrecen estas herramientas digitales en la solución de los problemas. Sin embargo, se debe estar atentos a la dependencia y a la falta de cuestionamientos sobre las alternativas predefinidas que ofrecen los programas digitales, por quienes las utilizan y también por quienes las consumen. Esto es un llamado de atención sobre los fines del conocimiento que se ponen al servicio de los grupos de poder y ante todo, sí se considera que el e-barroco es una posición emergente y pujante, que llegará a dominar las prácticas sociales futuras, pero que al mismo tiempo no debe olvidarse su vertiente de humanismo electrónico. Existe la posibilidad de que ese humanismo se extravíe bajo la simulación desmaterializante y conduzca a un sin sentido sobre la interactividad, hipertextualidad y conectividad que es deseable cultivar dentro de la llamada cultura digital, con el fin de construir una visión exclusivamente electrónica de un mundo alterno, que provoque falta de interés crítico sobre lo impuesto.

Por lo tanto, es deseable que el e-barroco posibilite la comprensión del gravitar de las atmósferas cambiantes que envuelven las complejas relaciones entre burbujas en un humanismo electrónico, gracias al uso de matrices dinámicas y siempre desde una condición humana crítica, actitud necesaria para contrarrestar los efectos de la simulación. Desde esa postura es que los tiempos-espacios e-barrocos, se piensan en constante transformación, por eso son distintos y por lo mismo inestables, pero provocadores de comprensiones rigurosas entre aquellos que decidan abordar esos retos. Es al mismo tiempo una perspectiva teórica conformada por múltiples

interconexiones, que no se agotan en las determinación de claves, ya que provoca construcciones rizomáticas, con un principio dialógico, el cual implica la comprensión de componentes distintos, que abren siempre relaciones que hay que explicar en sus estados de interconexión. Mantiene un principio recursivo, el cual da cuenta de que las causas y efectos son dos momentos en que ambos producen y son producidos de manera recurrente; también se sustenta en el principio hologramático, el cual supone que la parte puede referir al todo y viceversa, aunque la suma de partes no da cuenta plena de ese todo, porque hay algo que queda inefable.

En consecuencia, si bien lo anterior pretende dibujar lo que es el e-barroco, la pregunta que surge ahora es ¿qué papel juega la economía en el e-barroco?

### **2.3.3. La economía en el e-barroco**

Los sistemas productivos, la circulación de mercancías y la acumulación del capital se han transformado en la era contemporánea a causa de la globalización, la cual Peter Sloterdijk la supone originaria en la era de la circunnavegación de la Tierra, cuando Magallanes y El Cano demostraron lo global de este mundo; después vino la era de los descubrimientos y la colonización. Así nace la era de los capitales que han de explotarse dando vueltas al mundo. Esa primera globalización que gusta del comerciar con la lejanía, requiere de videntes y de consultores. Peter Sloterdijk al respecto señala que:

Anton Fugger, que, como financiero de la colonización hispano-imperial de Sudamérica, se convirtió en uno de los secretos señores del mundo, cayó en los últimos años de su vida en las redes de una atractiva sanadora, Anna Mergeler, que era conocida como concubina de un sacerdote. En 1564 hubo de rendir cuentas por brujería ante los jueces del tribunal de Ausburgo, pero salió del trance con una sentencia absolutoria, debido a que el nombre del gran hombre actuó en su favor

como talismán jurídico, incluso después de muerto. Anton Fugger mismo, que tenía ambiciones parapsicológicas, había conseguido, según su propio testimonio, con ayuda de Anna, el don de ver en una bola de cristal a sus agentes que operaban a la lejanía: para su disgusto, su bola-televisión le mostró a los propios colaboradores mejor vestidos que él mismo... (Sloterdijk 2010 76)

Es de notar que ante las economías globales, las pantallas como se ve, siempre han sido requeridas, para poder ejercer el control de las fuerzas que se ponen en acción a la lejanía. Lo curioso es el tipo de pantalla mágica que utilizó Anton Fugger, de cuyo relato no interesa la fidelidad del hecho, importa el vaticinio sobre la emergencia de las tecnologías que faciliten el uso de pantallas, para el control de sus promotores y de los flujos energéticos, en épocas de la actual económica global.

La globalización en últimas fechas, ha pasado de un capital productivo a otro especulativo, el cual además es dominante. El capital especulativo es aquel que lejos de invertirse para producir artículos y así lograr ganancias, éstas se obtienen por mover el capital a lugares que den mayores beneficios; lugares que se convierten en asilos estables y seguros, donde puede resguardarse el dinero sin temor a las pérdidas; ese es el antimercado. Este capital no responde a la concepción de lo nacional, ya que es transnacional y son muy pocos los que lo poseen, se genera así un polo de tensión con las mayorías que poco o nada tienen. Por sus características, el capital especulativo responde a las características del eón del e-barroco, entre ellas: los excesos, la movilidad, la disolución del sistema económico anterior, el cambio, el libre tránsito, la inmediatez, sus redes complejas. Aunque subsiste una contradicción desde la perspectiva del humanismo electrónico, con la manera de concebir la idea del capital, en tanto este humanismo reniega de su modo de obtención.

Gracias al uso de las tecnologías electrónicas digitales que han facilitado la expansión comercial a grandes velocidades, es que las convierten en piezas importantes dentro de ésta época. Algunas razones que explican esa situación (aparte del control de la

dinámica de los capitales), es que con el fin de procurar las mayores ganancias, el capitalismo siempre ha requerido de adelantos constantes en las tecnologías para abaratar la producción y de este modo eliminar a los competidores, cuando se trata de tratar a los mercados y con esa intención ha buscado la expansión constante de ellos, para vender los artículos que genera. El límite de esos esfuerzos se da al querer convertir el mundo entero en un solo mercado y sin fronteras impuestas por las naciones, al mismo tiempo se considera necesario bajar los costos de producción y por lo tanto los salarios a un mínimo absoluto. Eso está por cumplirse en ciertas regiones, ya que la tecnología digital ha conseguido el reemplazo de la mano de obra y ha buscado conformar un solo mercado mundial. Como consecuencia, se ha dado el fin del capital de la inversión productiva (mercado) y el dominio del capital especulativo con base en la aceleración (antimercado).

Se infiere por lo anterior que el desarrollo de las tecnologías electrónicas digitales y su uso son, entre otras, una consecuencia capitalista, resultado del interés por generar mayores ganancias. Esa es la razón por la que su desarrollo se ha orientado a campos predeterminados, como las finanzas, la automatización de procesos, el Internet comercial y la intranet administrativa, entre otras aplicaciones. Se tiene el propósito de disminuir costos de producción (tanto en mercados como en antimercados) y al mismo tiempo favorecer el hiperconsumo de los que pueden hacerlo, a través del uso de las mercadotecnia digitales, las comunicaciones multimediáticas y los diseños en general.

Por otro lado, el humanismo electrónico, de manera paralela y paradójica, también ha propiciado condiciones que, si bien se encaminan a alcanzar una globalización general, ésta se ha reorientado hacia otros objetivos como lo son: la construcción de una red virtual de interacción plural y que aspira a una real democracia; la posibilidad de acceso a la información para constituir un espacio cognitivo mundial interconectado; la generación de una factible sociedad de la información y del conocimiento que vea por el bien de todos y vislumbre las sociedades inteligentes y sobre todo colaborativas. Esa



es una postura en franca oposición con la economía dominante y que enfrenta las primeras batallas en el terreno de lo legal, que busca controlar o debilitar su injerencia. Casos en el inicio de la segunda década del siglo XXI, son las acciones por la iniciativas SOPA y PIPA<sup>56</sup>, que por el momento, parece que todavía no frenan la existencia de una internet libre y plural.

De lo anterior se puede inferir que así como esta etapa del capitalismo fue la promotora del microchip (lo cual dio como resultado la disminución de precios y el desarrollo de la robótica, de las comunicaciones, de los avances científicos y con ello se propició el descubrimiento de materiales inteligentes, el desciframiento del genoma humano y el avance en la biotecnología), también es lo que define esta última era de globalización. Es en ese nivel de estado de realidad compleja y contradictoria, donde se detonan múltiples relaciones entre el capital y las tecnologías electrónicas digitales, también es la que hace surgir la condición e-barroca.

Por lo tanto se concluye que: a) la última globalización es la hegemonía de la economía del conocimiento tecno-científico, es el capitalismo en la etapa de la electrónica o del e-barroco; b) su objetivo es el franqueo total para el libre tránsito; c) su meta es generar la mayor producción y por lo mismo superabundancia en el capital concentrada en muy pocas manos; d) de manera opuesta se vislumbra otras relaciones no institucionalizadas sino emergentes, que apuestan por colectividades interconectadas para el beneficio común y alejados de los consumos conspicuos de la superabundancia. La pregunta obligada es ¿cómo poder procesar o consumir esa superabundancia?

---

<sup>56</sup> SOPA (*Stop Online Piracy Act*) por sus siglas en inglés, fue una iniciativa de ley de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de Norteamérica. PIPA (*Protect IP Act*) iniciativa promovida por el Senado de los Estados Unidos de Norteamérica. Ambas propuestas se presentaron a votación en el 2012, con el fin de detener los actos de violación de los derechos de autor cometidos por los sitios web extranjeros, pero que se identifica como un atentado a la libre expresión por Internet, no fueron aceptadas por el momento.

La respuesta no es simple y resolverla escapa a las pretensiones de esta investigación, pero no se quiere dejar pasar el hecho de que existe una intención contemporánea por hacer creer la necesidad de una unidad de la humanidad en pro de su beneficio, promoviendo las nociones de sociedad del conocimiento o sociedad de la información, sin hacer notar que existe una brecha digital cada vez más notoria entre las poblaciones y el nuevo colonialismo que se esconde bajo la globalidad. Cabe decir que la globalización no es un espacio democrático y de mismas oportunidades, es sobre todo un mercado mundial donde se busca un mundo electrónicamente unido que consuma la hiperproducción que se produce. En ese sentido surge una paradoja más, que se refiere al crecimiento del mercado electrónico y la desaparición del mercado tradicional de los países, lo que trae como consecuencia a gente sin empleo y a los que lo tienen con sueldos muy bajos, incapaces de poder consumir la superabundancia, dentro de la lógica capitalista. Pero como ya se ha dicho, las contradicciones son familiares a los eones barrocos y de las realidades complejas. Esta es la contradicción nodal en el e-barroco contemporáneo, que queda por resolver. Un avance será tomar conciencia sobre la participación responsable y en pro de un humanismo electrónico, que alerte sobre el bombardeo de información a la que se expone el ciudadano común, por el surgimiento de nuevas plataformas de comunicación, todas ellas en relación directa con las pantallas, las que se orientan hacia la doblegación de los cuerpos. Un paso en ese sentido será: comprender nuestras ciudades-espuma e-barrocas, en su relación que guardan con la emergencia de múltiples pantallas, algunas encaminadas a promover el hiperconsumo y otras orientadas a la toma de consciencia. En este último sentido, esta es la meta de esta investigación: el anunciar un e-humanismo que se observa todavía incipiente en diferentes ciudades importantes del mundo, cuya situación cambiará gracias a la manifestación popular en contra de los grupos de poder.

## **2.4. El e-barroco y sus pantallas en la ciudad-espuma**

La tecnología ha estado siempre en relación directa con la visión urbana de la ciudad, pero sus antecedentes reflexivos datan de cuando en el siglo XIX se dividió para su estudio en dos vertientes (consecuencia del binarismo dominante): la ciudad civilizada y por eso pro-tecnológica (cuya relación directa se reconocía con la industria en su pleno desarrollo); por otro lado estaba la concepción de la ciudad tradicional, más cercana con el cultivo de la tierra y la subsistencia. Ya en el siglo XX el triunfo de la “ciudad máquina” fue un hecho, así fue como nació un vínculo estrecho entre la tecnología y la forma urbana con base en el funcionalismo, como los proyectos de Le Corbusier y Ludwig Hilberseimer. Esta última visión fue relevante a lo largo del siglo pasado, aunque en las guerras mundiales se llegó a criticar, pero como perspectiva avanzó hacia la concepción de la ciudad futurista, que llegó a pensarse hasta desechable, por ser generada por módulos. Ejemplos de esas últimas propuestas son las del grupo Archigram que “... proyectaba las ciudades como agregados de vivienda-cápsula enchufable a megaestructuras centrales, ensamblajes tecnológicos cuyas referencias provenían de las naves espaciales imaginadas por la literatura de la ciencia ficción.” (García Vázquez 172-173) Estos enfoques no se pudieron mantener, sobre todo después de la “crisis del petróleo en la década de los años setenta, situación que cambió a partir de la emergencia de las tecnologías de la información. Con lo anterior se consolidó entonces, una relación de la ciudad vista desde las tecnologías de la información, posición que ya tenía adeptos, entre ellos Aaron Fleisher en los Estados Unidos por allá de los años cincuenta.

El profesor Aaron Fleisher fue un pionero en el uso de computadoras para la planificación urbana, a través del uso de modelos matemáticos buscó describir, explicar, proyectar y simular zonas de su interés. Él determinó desde la segunda mitad del siglo XX una tendencia al reconocimiento del tiempo de manera especial a partir de las tecnologías. Este destacado profesor trató mucho antes que los discursos

posmodernos, el tema de la aceleración, al identificarla como consecuencia del desfase entre el tiempo del desarrollo tecnológico y en relación con el deterioro de la ciudad (dando paso a la obsolescencia); pensaba que podría adquirir la tecnología un nuevo valor y por lo mismo un importante estatus, adelantándose con ello a los estudios de la Escuela de Toronto. Si bien Aaron Fleisher analizó las ventajas de dos medios: el teléfono y la televisión, otorgó al primero ventajas sobre el segundo, ya que según él recreaba una experiencia más cercana a la hora de tratar asuntos comunicativos: consideraba que la experiencia con el teléfono guardaba alguna similitud con la comunicación cara a cara y por lo mismo le otorgaba mayores ventajas. En relación a la televisión, si bien reconoció la posibilidad del uso del color y hasta concibió la teleconferencia, supuso que ese tipo de experiencia siempre sería más pobre y por lo mismo de menor interés, por las desventajas que imponía la pantalla (Rodwin 79-81). En eso desde luego que se equivocó, pero hay que decir que ha sido frecuente el no reconocer la relevancia de las pantallas hasta años muy recientes. El profesor Aaron Fleisher estaba muy lejos de pensar el decreciente interés del teléfono en la actualidad, por el dominio de las pantallas a las que se ve sometido el hombre contemporáneo: sean estas las de la televisión que ya él mismo estudió, sumadas a las de los teléfonos móviles y ahora los *smart phone*, las computadoras, las consolas de juegos, las que se ubican en los estadios deportivos, en los centros comerciales, en los edificios y la vieja pantalla de los cines, los dvd, los reproductores personales y los GPS, además del arribo del ipad y todos esos nuevos *gadgets* concebidos para la lectura, la conexión y el entretenimiento. Con todo este surgimiento de diferentes pantallas, muy probablemente hubiera estado feliz Anton Fugger de vivir en esta época y no estar limitado a su bola de cristal.

A las pantallas se les encuentra en el trabajo, en el hogar, en hospitales, restaurantes, centros comerciales, en la calle, en los transportes: en los aviones, en los autobuses ciudadanos y foráneos, en los coches y las grandes camionetas, en los trenes y casi en cualquier lugar. Por eso se puede decir que en todo momento se puede estar en

contacto con pantallas, aún en las reuniones con amigos y familiares. Se sabe cada vez de manera más frecuente, de fiestas donde el centro de interés gira en torno a una actividad grupal cuyo punto central de integración es una pantalla, sobre todo con la emergencia de propuestas interactivas del tipo “Xbox 360 Kinetic”, resultado del Project Natale y que se suma a otras propuestas que obligan a focalizar la atención en las pantallas como interfaz.

Pero ¿qué sucedió para que se diera un cambio tan radical y se favoreciera el uso de las pantallas, que si bien ya existían, han llegado a ser tan imprescindibles en la urbe de la era e-barroca?

Cabe decir que la comprensión de la ciudad como “ciudad máquina” de finales del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX, evolucionó hacia una perspectiva centrada en la era espacial, generando así ciudades diseñadas para poblar otros planetas. Para Carlos García se dio un cambio de orientación de la perspectiva anterior, a causa de un particular evento: “... cuando el transbordador Challenger se evaporó por el aire ...” (García Vázquez 173). Así fue como el fracaso de la “conquista del espacio” y el fin de la Guerra Fría, reorientó el interés hacia las tecnologías de la información.

A la par del cambio de orientación y la emergencia de la explosión del consumo de computadoras personalizadas con base en los microprocesadores y con uso basado en un lenguaje binario, código que convierte a las imágenes, sonidos y todo texto en lo mismo. Así comenzó la disolución de los átomos por bits y desapareció también la concepción común de realidad física, arribando la concepción de realidad virtual, que ya se ha comentado (Negroponte 18). Tiempo después se posibilitó la transmisión de esa información binaria a través de Internet, práctica que se aceptó y extendió rápidamente como resultado de la adquisición de computadoras personales por los habitantes de la ciudad. Ese fue el origen de la emergente generación de redes y de las comunidades de comunicación; actualmente se trabaja con el desarrollo de la realidad

virtual y la inteligencia artificial sofisticadas, como nuevas posibilidades alternas a la habitabilidad de la ciudad, contribuyendo así a la construcción de la ciberciudad dentro del ciberespacio.

La noción de ciberciudad surgió de la de ciberespacio, donde William Gibson en Neuromante (Gibson Neuromante 2008), pensó la existencia de una red global de información, que posibilitaba el intercambio de datos tridimensionales, los cuales se codificaban en formas arquitectónicas, algo entre y a la vez, estrechamente relacionado con el mundo virtual e Internet. El ciberespacio de este tipo de ciudad solo podía experimentarse a través de la pantalla y en conexión de manera multisensorial. Después como resultado de los avances de la biotecnología, se pensó que podría fundir al hombre con la pantalla<sup>57</sup>, dice al respecto Carlos García:

El resultado será el cibernauta, un ser reforzado con implantes de biochips y prótesis cableadas al ordenador que traspasará las barreras físicas que le separan de éste. La visión tecnológica tiende a describir esta transformación como una liberación de la materia orgánica que posibilitará trascender el cuerpo. El término utilizado para describirla es *disembodiment* (incorporeidad): al transferir parte de su memoria a la memoria del disco duro y sustituir algunos de sus órganos fisiológicos por instrumentos electrónicos, el cuerpo sufre un proceso de desintegración física que le lleva a fundirse con la pantalla del ordenador, a disolverse con el ciberespacio en un mismo flujo.” (García Vázquez 176)

Dos grupos se han formado en relación con el anterior supuesto, uno es el de los que piensan que se posibilitará una visión más democrática y libre de vivir la ciudad, por ser un lugar más igualitario y que se reconoce como “e-topía”, por otro lado están los que consideran que detrás de esta versión nueva de ciudad, se esconden mecanismos de

---

<sup>57</sup> Esta línea de pensamiento se denomina Transhumanismo y supone el uso de las tecnologías para mejorar al hombre, se simboliza por una letra H+ y tiene grupos de trabajo interesados en la nanotecnología, la inteligencia artificial, la biotecnología, la tecnología de la información, las ciencias cognitivas, entre otros campos. La World Transhumanist Association se fundó para legitimar los trabajos de este tipo bajo el cobijo de la ciencia y la política; existe una Declaración Transhumanista, que explica las metas del movimiento.

control y de explotación social, esa es la distopía. Como se ve, de nuevo surgen las visiones opuestas binarias, propias de las realidades que buscan el orden.

La ciudad en e-topía se presume abierta para que las personas conectadas puedan estar en cualquier lugar, es un modo de pensar el deshabitar las ciudades y favorecer el regreso a la vida rural, uniendo trabajo y casa, como lo fue en la era barroca pre-industrial y que en el caso de los Estados Unidos y tomando como base los ideales de Jefferson. El político Newt Gingrich, editó un documento que llamó Cyberspace and the American Dream: A Magna Carta for the Knowledge Age (Gingrich Cyberspace and the American Dream: A Magna Carta for the Knowledge Age 1994) donde se apela a la búsqueda de una nueva democracia, la cual aspira erradicar los conflictos sociales y étnicos, potenciando el individualismo y la competitividad, pero desde una perspectiva del país del norte. En otra línea William J. Mitchell plantea una ciudad que debe desmaterializarse, desmovilizarse y funcionar inteligentemente a partir de lo digital. Para él:

... la nueva inteligencia de las ciudades reside en la combinación cada vez más efectiva de redes de telecomunicación digital (los nervios), la inteligencia integrada de forma ubicua (los cerebros), los sensores e indicadores (los órganos sensoriales) y el software (el conocimiento y la competencia cognitiva). Esto no existe aislado de otros sistemas urbanos o conectados a ellos sólo mediante intermediarios humanos. Hay una telaraña creciente de conexiones directas a los sistemas mecánicos y eléctricos de los edificios, los aparatos domésticos, la maquinaria de producción, las plantas de procesamiento, los sistemas de transporte, las redes eléctricas y otras redes de suministro de energía, suministro de agua y eliminación de residuos, sistemas que proporcionan seguridad vital y sistemas de gestión para casi cualquier actividad humana imaginable. Además, las conexiones cruzadas entre estos sistemas –tanto horizontales como verticales- van creciendo. Y esto no ha hecho más que empezar. (Mitchell Ciudades inteligentes 2007 5)

La ciudad inteligente a partir de la desmaterialización que produce lo digital, requiere necesariamente el uso de pantallas con las cuales se podrán tomar clases a través de videoconferencias o una conexión cara a cara, aunque también se podrán hacer de manera múltiple en universidades e institutos virtuales. Se podrá ir a bibliotecas digitales a consultar sus bases de datos o se podrá asistir a museos, cuyos recorridos se complementen con fichas digitales e hipertextos para un reconocimiento más amplio de una obra o de toda la exposición. Las consultas médicas y hasta las operaciones podrán ser a través de pantallas, que si bien algunas en este momento ya lo son, se piensa en la telepresencia de expertos a distancia. Se podrá comprar a través de una interfaz pero con la ayuda de vendedores, situación que ya sucede, pero que se sabe aumentará por la interactividad. Los presos purgarán sus penas en sus domicilios, gracias a los sistemas de localización y vigilados a través de cámaras. Ya es un hecho el uso de los servicios de la banca, de la bolsa, de compras de productos y servicios a través de Internet, y todas estas nuevas prácticas requieren de una pantalla. Es en el caso de la educación donde Antonio Rodríguez supone el nacimiento del tercer espacio, identificado por el uso de las pantallas y que complementa a los otros dos: las aulas y las páginas de los textos impresos; la condición efectiva de este nuevo espacio será el que no busque suplantar a los otros dos (Rodríguez El tercer espacio 2002).

El hecho de que se pueda conseguir casi todo lo que se requiere a través de la pantalla, supone la desmovilización que apunta William J. Mitchell, ya que desde casa se podrá trabajar, comprar, estudiar, ver a los amigos, inclusive realizar sexo. Junto con las pantallas, cámaras, micrófonos, transistores, receptores y sensores de todo tipo. Dice Carlos García que:

...estos componentes conectados en red conformarán una especie de sistema nervioso del edificio que estará regido por un ordenador. Se complementará con la ropa y los accesorios del cibernauta, repleto de dispositivos electrónicos conectados entre sí y a la red sin necesidad de cables. También su cuerpo, como sabemos, estará suplementado por *biochips* implantados quirúrgicamente. De esta



manera, en los espacios arquitectónicos los actos corporales serán transformados en información digital y ésta en auditiva, visual, etc. Si tengo frío, sube la calefacción; si necesito luz, sube la persiana, etc. Los límites tradicionales entre habitante y edificio desaparecerán: éste sabrá en cada momento cómo responder a sus requerimientos, cómo adaptar el entorno construido a sus necesidades. El cibernauta trascenderá así su cuerpo para fundirse con la arquitectura. (García Vázquez 181-182)

Por otro lado, la visión distópica de la ciudad se fundamenta sobre la noción de simulacro de Jean Baudrillard (Baudrillard Cultura y simulacro 1998) en la cual los signos no refieren a algo de la realidad, sino a ellos mismos, por eso la memoria monumental o histórica, no tiene sentido o lo cambia para referir solo al código, en consecuencia, ahora en el mundo digital la memoria ROM es obsoleta y solo importa la memoria RAM<sup>58</sup> (Brea Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica 2007). Así la ciudad desde lo digital se asume controlada y los usuarios son meros lectores y selectores del sistema. Marie Christine Boyer supone un eje de fragmentación-codificación-recomposición, donde la fragmentación dice Carlos García, es consecuencia de las formas televisivas e informáticas, donde la idea del mundo queda suplantada por “una cadena de fotogramas fragmentados” (García Vázquez 182-183), o por textos que se articulan recortando, separando y pegando. De nuevo surge la perspectiva que se relaciona directamente con la concepción elemental de e-barroco que supone Daniel Canogar y Juan Grompone, la cual se expuso antes, aunque también se relaciona con la perspectiva de hibridación de Bolívar Echeverría, cuyo enfoque es más profundo y complejo, pero que en su conjunto resulta una manifestación directa del e-barroco, de la cual no se puede escapar.

---

<sup>58</sup> La memoria ROM (*read-only memory*) es un tipo de memoria que se reconoce por ser de solo lectura y es de almacenaje en ordenadores, los cuales dificultan la modificación de los archivos o los imposibilitan. La memoria de acceso aleatorio es la RAM (*random-access memory*), es la memoria de trabajo del sistema operativo y los programas. Si bien están relacionadas ambas memorias, en el uso que trata sobre la digitalidad y la cultura, se utiliza la diferencia entre memoria ROM y RAM, para advertir de una cultura que si bien gustó del almacenaje, emerge otra que se interesa por la gestión de procesos: átomos *versus* bits.

Desde la distopía, las pantallas se convierten en la condición por lo que la ciudad se expone o mejor dicho, según la perspectiva de Paul Virilio se sobre expone (Virilio La ciudad sobreexpuesta 2006), ya que se reconstruye continuamente por las imágenes que proyecta. Se reconoce de este modo también la desmaterialización de la ciudad, gracias a la tecnología digital, dando así paso: del tiempo cronológico al tiempo de las pantallas donde todo es instantáneo, nulificando así la distancia física y acelerando el desplazamiento. Se pasa de la urbanización del espacio real a la urbanización en tiempo real, como nueva lógica de construir ciudades. Vladimir Krstic asume que esto está en marcha y lo identifica con el uso de pantallas en la ciudad, a las que califica de "... agujeros electrónicos donde una infinita transparencia sustituye a la materia arquitectónica" (en García Vázquez 183).

Esa fragmentación y disolución de ciudad está sometida al código, el cual no es neutral y nunca lo ha sido, así fue demostrado por todo el estructuralismo desde la dimensión de la ideología, por la connotación y antes, por el supuesto de arbitrariedad del signo aprehendido. Ese código, concluye la distopía, es controlado por el poder económico y se puede detectar en perspectivas como la de SISOMO<sup>59</sup>, donde se recomienda el uso simultáneo de la imagen, el sonido y el movimiento para obtener el mayor impacto y atracción emocional de posibles consumidores (Roberts El futuro en pantalla. SISOMO. Creación de conexiones emocionales en el mercado con sight, sound y motion 2006).

En síntesis, de lo dicho se puede establecer la existencia de dos grandes enfoques para la comprensión de las pantallas en las ciudades e-barrocas, ya que por un lado se convierten en la interfaz que posibilita la liberación de los oprimidos a partir de la construcción de comunidades inteligentes que promuevan el compartir conocimientos; un modo de subsistencia, ya expuesto por la teoría de los enjambres (García La teoría de los enjambres en los modelos de organización en los modelos de organización de las empresas audiovisuales de televisión digital s/a). De manera opuesta, será gracias

---

<sup>59</sup> SISOMO es una propuesta que involucra el uso de la pantalla orientado a varios campos, pero sobre todo al comercial se puede revisar con mayor amplitud sus alcances en <http://www.sisomo.com/>

a las pantallas que se siga con la opresión establecida por la economía de los poderosos a través de la imposición de la simulación, que Sherry Turkle ya denunciaba a finales del siglo pasado (Turkle La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet 1997). Aunque siempre es factible el pensar en la emergencia de un tercer enfoque, de corte no dialéctico y por eso no una síntesis.

En ese sentido resulta indispensable primero aceptar que el estudio de las pantallas es necesario ya que se asumen como la condición básica de la ciudad e-barroca y para ello es necesario, primero tipificar a todas las pantallas que el hombre ha utilizado y las que en un futuro reciente se utilizarán, después buscar el relacionarlas con la macrocategoría del poder y las categorías de la vivienda, el recreo, la circulación y el trabajo, por último revisar la concepción del supuesto de la urbanización en tiempo real.

#### **2.4.1. Los tipos de pantallas**

Las pantallas pareciera que surgieron en épocas recientes, pero eso es impreciso; lo anterior tiene como base el supuesto de que los objetos y superficies reflejantes de luz, en principio se pueden entender también como pantallas. Es en ese sentido que se presume que el primer tipo de pantallas fue el de las superficies de proyección de luz y sombra, siendo ejemplo de ellas los juegos de sombras que ya consideraba Platón en la “alegoría de la caverna” en VII libro de La República o el Estado o las llamadas sombras chinescas que según Roman Gubern nacieron en Java (Gubern La historia del cine 1995) y las reconoce como antecedentes del cine, también lo es la cámara oscura con la que trabajaron los artistas renacentistas o la linterna mágica barroca. Con lo anterior se evidencia que, las pantallas emergen en diferentes periodos de la historia y se descubre que son de tres tipos: pantallas de proyección de luz, pantallas generadoras de imágenes y pantallas como dispositivos de salida.

Actualmente las pantallas de proyección de luz (ver imagen 10), se observan en aquellas edificaciones cuyas paredes externas se conforman por espejos o cristales, sobre todo las polarizadas que reflejan el mundo natural; también se ven en todas las pantallas de cine y las actuales pantallas inflables, utilizadas para amenizar los espectáculos masivos al aire libre.



Imagen 10. Edificio de la Compañía Gas Natural en Barcelona, con cristales reflejantes, por eso es una pantalla de proyección de luz. (<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/11490.html#.UWGWxKucFXY>)

Este grupo de pantallas son las más antiguas, pero siguen todavía vigentes e incitan a la aglomeración de las burbujas-narcisas urbanas, fomentando así las interrelaciones y reviviendo la convivencia entre jerarquías, como en los viejos festejos barrocos descritos en el primer capítulo. Eventos destacables de este tipo son los multimediáticos, como los generados para promover el turismo de ciudades, por ejemplo en San Luis Potosí (ver Imagen 11) o el festejo del Bicentenario de la

Independencia y del Centenario de la Revolución de México, efectuados en los meses de septiembre y noviembre del 2010 en la Ciudad de México. Ese tipo de eventos se repiten a lo largo del mundo y cuyas características fundamentales son:

1. Espectáculos urbanos altamente seductores.
2. Generalmente son proyecciones con narrativas relacionadas con los simulacros.
3. Se presentan sobre superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad (puesta en acción de los dispositivos de memoria) y por una cultura.
4. Hacen alarde de la última tecnología digital.
5. Siempre son eventos masivos, cuyas características son afines a las detectadas en los espectáculos barrocos, pero por hacer uso de lo digital, son e-barrocos.



Imagen 11. Pantalla de proyección de luz: espectáculo creado por el artista Xavier de Richmond en la Plaza del Carmen de San Luis Potosí, México.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=614052&page=4>

El segundo tipo de pantallas son aquellas generadoras de imágenes y que pueden identificarse por todas las marquesinas que hacen uso de las bombillas de luz. Corresponde a una segunda etapa de la era electrónica, donde como ya se dijo, las bombillas fueron un gran avance y cuyo uso devino en el diseño de diferentes tipos de anuncios. Por ejemplo los anuncios de neón de toda ciudad iluminada artificialmente por medio de la electricidad, hasta los letreros de los viejos casinos de Las Vegas. Cada ciudad puede identificar ciertos lugares a partir de estos tipos de pantallas, quizá el prototipo sea Times Square en Nueva York, Shinjuku en Tokio o Picadily Circus en Londres. En algunas ciudades este tipo de pantallas han caído en desuso, las existentes se ven con nostalgia y bajo el sino del diseño “retro”, ejemplo de ello es el anuncio de Coca Cola sobre el edificio Ermita (de estilo Art Decó y que durante años albergó un gran anuncio de las zapaterías “Canadá”), al inicio de Avenida Revolución y que se ve bajando el Circuito Interior elevado de la Ciudad de México (ver Imagen 12).



Imagen 12. Pantalla tipo generadoras de imágenes en el Edificio Ermita de la Ciudad de México. Este anuncio incorpora además de las bombillas, una pantalla de LED. Debajo hay un anuncio iluminado, que no es una pantalla. ([lamanufacturera.com/wp-content/uploads/2013/03/P8190230-1024x768.jpg](http://lamanufacturera.com/wp-content/uploads/2013/03/P8190230-1024x768.jpg))



En esta misma ciudad se ha generado una reciente intervención del viejo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores hoy Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, a través de sus paredes blancas de mármol, con lámparas de neón por parte del artista texano Thomas Glassford, cuyo nombre es “Xipe Tótec”<sup>61</sup> (ver Imagen 13).

Imagen 13. Viejo Edificio de Relaciones Exteriores de la Ciudad de México, hoy Centro Cultural Universitario Tlatelótlco, con la instalación de Xipe Tótec, de Thomas Glassford, vista desde la explanada de la Plaza de las Tres Culturas. ([http://farm8.staticflickr.com/7161/6559048905\\_b7e9b10051\\_z.jpg](http://farm8.staticflickr.com/7161/6559048905_b7e9b10051_z.jpg))

<sup>05</sup> ████████████████████ los dios que representa al desollado vivo en el mundo náhuatl y cuyo rito requería, desollar a una persona y con ella el sacerdote se vestía con esa piel y se la quitaba para representar el término de una temporada calendárica██

criterios festivos (ver Imagen 14); lo mismo sucede en otras ciudades del país y del mundo.



Imagen 14. Adornos navideños en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México, mejor conocida como el Zócalo, en diciembre del 2012 y tomada desde el Edificio del Gobierno de la Ciudad de México). (<http://fotos.eluniversal.com.mx/fotovideo/pista62015122012215246.jpg>)

Un caso emblemático es el de la Estela de Luz en esta capital, ya que es un monumento cuyas características son propias de este tipo de pantallas y con un fin fundamentalmente de espectáculo. Este tipo de pantallas electrónicas comparten aspectos con las pantallas de proyección de luz, pero también existen diferencias. Sus características básicas son (ver Imagen15):

1. Necesariamente son un espectáculo urbano altamente seductor.
2. No siempre utilizan superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad, en algunas ocasiones sus propuestas son las que convierten en emblemáticas porque en si mismas son el emblema.
3. No siempre son proyecciones con narrativas en vínculo con simulacros, más bien buscan el deslumbramiento.



4. Son manifestaciones que utilizarán con mayor frecuencia, un alarde de tecnología digital.
5. En lo específico, las pantallas electrónicas apelan más al valor de lo estético, lo simbólico, así como lo memorable por su impacto.
6. Su contemplación no requiere de eventos masivos, más bien se conforman con formar parte del escenario urbano inmerso en importantes vías de circulación.



Imagen 15. Pantalla generadoras de imágenes por bombillas, Festival de la Luz en Ghent, Bélgica.<sup>62</sup>

<http://www.tecnodiva.com/2012/02/22/catedral-hecha-de-55000-lueces-led-en-belgica/>

<sup>62</sup>

El tercer tipo de pantallas son los dispositivos de salida (ver Imagen 16) y su origen está en las televisiones de bulbos que evolucionaron después hacia las pantallas de plasma, posteriormente a las de cristal líquido o LCD por sus siglas en inglés y más recientemente a las pantallas de LED. Cabe decir que el monitor de las computadoras fue junto con el de la televisión, los dos tipos de pantallas que detonó su desarrollo. En los últimos años se ha pasado de pantallas en blanco y negro, por las de color, las de alta resolución y las más recientes de 3D sensibles al movimiento.



Imagen 16. Maqueta de pantallas de salida publicitarias y que se pueden ya observar en la Glorieta de Insurgentes, circulando sobre insurgentes. Se hacen llamar nodos publicitarios y son altamente seductores. Cabe decir que hay otros nodos en esta ciudad: delegación Álvaro Obregón, Periférico Sur en la Colonia Alfonso XIII; delegación Benito Juárez en el pozo de bombeo "Rebombero México", sobre Circuito Interior Río Churubusco; dos más en la Delegación Gustavo A. Madero, en el Pozo de Bombeo "Gran Canal de Desagüe" y en el Pozo de Bombeo ubicado sobre el camellón de Circuito Interior y Río Consulado. En Viaducto Tlalpan en la colonia San Lorenzo Huipulco; uno en la Delegación Iztacalco, en el Pozo de Bombeo "Bomba Ciudad Deportiva" en la glorieta de Viaducto y Eje 3 Sur y finalmente en la Delegación Venustiano Carranza sobre Circuito Interior en su continuación a Boulevard Puerto Aéreo.

Por otro lado los usos de estos distintos tipos de pantallas se han utilizado para el desarrollo de diferentes *gadgets*, como los teléfonos móviles inteligentes, todos los dvd, los GPS y los demás dispositivos que están al servicio del hombre tecnificado digitalmente, utilizándose ahora en la publicidad (ver Imagen 17).



Imagen 17. Pantalla de dispositivos de salida en el edificio Reforma 222 de la Ciudad de México. ([http://farm3.staticflickr.com/2485/3906182752\\_4d55326f3b.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2485/3906182752_4d55326f3b.jpg))

Pero de manera emergente están las pantallas que todavía no se alcanzan a comercializar, como son las de superficie muy delgadas y que parecen del grosor de papel. Estas pantallas podrán revestir grandes superficies internas y externas; con ellas se podrán reproducir, discursos multisensoriales, fundiendo así el tamaño excesivo del tipo de pantallas de proyección con éstas de producción de imágenes. Ya existen ejemplos de este tipo, sin embargo siguen siendo excepcionales, aunque ya comienzan a comercializarse.

Esta variación de pantallas resultan poderosos medios de comunicación y su existencia se debe al diseño de su interfaz que ponen en contacto a los usuarios con los contenidos a transmitir, a través de la interactividad, conectividad y la hipertextualidad (ver Imagen 18). Las características más relevantes de estas pantallas son:

1. La mayor de las veces buscan ser un espectáculo urbano.
2. Requieren del uso de narrativas seductoras.
3. Su discurso es sobre todo una manifestación de los dispositivos de memoria y un ejercicio de legitimación por parte de los grupos de poder.
4. Requieren de un alarde de tecnología digital.
5. Si bien pueden detonar manifestaciones masivas físicas y virtuales, también pueden provocar encuentros cara a cara.
6. Son las que mejor expresan las condiciones de interactividad, hipertextualidad, conectividad de la era digital.
7. También son promotoras de redes de conexión virtual.



Imagen 18. Pantalla de LED, Festival de la Luz en Ghent, Bélgica.  
(<http://www.metalocus.es/content/en/system/files/file-images/press.jpg>)

Después de anotar las características distintivas de los diferentes tipos de pantallas, solo resta decir que su uso en la ciudad e-barroca es fundamental y probablemente provocará en el futuro dos escenarios, el primero es sobre todo con el fin de imponer



opresión hacia sus espectadores-consumidores-esclavos; la segunda es contraria y liberadora hacia una sociedad virtual inteligente. Esos escenarios incipientes, se pueden identificar al relacionar el uso de las distintas pantallas dentro de la ciudad-espuma y desde la perspectiva del e-barroco; eso es lo que se revisará a continuación.

#### **2.4.2. Las pantallas como elemento relacional urbano**

A propósito de la noción de uso de pantallas como forma de dominio y que ya antes había sido explorado en la era del barroco, dice Lee Siegel que:

Lenin afirmó una vez que el imperialismo es la fase final del capitalismo. Estaba equivocado. En lo profundo de esta etapa concluyente se encuentra lo público evolucionando hacia la psique individual y privada. Es un modo de ser en el que el individuo ha aprendido a comerciar con su intimidad como representación pública. Como una transacción de mercado (Siegel El mundo a través de una pantalla. Ser humano en la era de la multitud digital 2008 179).

Desde esta perspectiva es que resulta evidente la pertinencia de proponer modelos de estudios alternos, que atiendan esa condición de individualismo extremo<sup>63</sup>, la cual también ha sido ya señalado por la teoría de las espumas a lo largo de este capítulo. Por eso, la necesidad de proponer un modelo que reconozca la importancia de considerar las perspectivas de simulación, fragmentación, hibridación y otras claves ya antes mencionadas y que son condiciones del e-barroco emergente, pero que en esta ocasión se reducen a su reconocimiento en las pantallas que existen en la ciudad-espuma, ya que como menciona Kevin Roberts al referirse a la pantalla que parece real:

---

<sup>63</sup> Si bien se da de manera paralela la emergencia de las “Tribus” que pensó Michel Maffesoli eran ahora urbanas, las hay también en comunidades rurales como los llamados “Picudos” en Matehuala, San Luis Potosí al norte de México; lo cual resulta una paradoja periférica, pero que no se quiere dejar de reconocer. Julio César Schara dice que “Desde una perspectiva social, la “aldea global” coincide con el renacimiento de particularismos e intolerancias”. (Schara Educación y cultura: políticas educativas 2002 31).

En el teatro suelo tener problemas para que me convenza lo que veo en el escenario. La gente entra y sale por las puertas pretendiendo hacerme creer que hay toda una ciudad detrás del decorado. Es demasiado difícil. No puedo abandonar mi incredulidad. La pantalla, en cambio, hace algo más. Películas, televisión y juegos, todos fluyen directamente hacia la parte derecha de mi cerebro. Emoción, intuición, creatividad. (Roberts 42)

Es en ese sentido que se descubre como la estrategia de la simulación que concibe entornos fantásticos, algunos de ellos como si fueran paraísos perdidos y por eso deseantes (esa es una aspiración de los barrocos y como se podrá ver también del e-barroco). Esos entornos resultan altamente convincentes por medio de sus contenidos y dictan una homogenización normativa de manera sutil a través de las pantallas que dan salida a la información promovida por los grandes corporativos mediáticos; así se forman y conforman a los espectadores. De manera opuesta, se concibe que los internautas, sobre todo de aquellos conscientes de las estrategias de simulación y ante la dicotomía de deber-poder, asumen un interés por despreciar y en algunos casos atacar esos mitos difundidos mediáticamente<sup>64</sup>.

Por eso, cuando el barroco cultivó una gran pasión por el espectáculo a través del teatro y la ópera, activando así estrategias de simulación y de entretenimiento, ahora de manera análoga en épocas del e-barroco, las pantallas se convierten en los nuevos escenarios y en los promotores de las nuevas manifestaciones de simulación como estrategia de control por medio del espectáculo. Esta nueva manera de acercar simulación está cambiando la manera de como se construyen las nuevas relaciones sociales, así como las construcciones psíquicas personales, vinculadas a la ciudad-espuma hiperconectada. Dice Bolívar Echeverría sobre vivir en mundos simulados del barroco:

---

<sup>64</sup> Esa es la razón del *hacker* en su sentido de apasionados de las redes de seguridad informáticas, que buscan romper candados de prohibición y los que corrigen errores de los sitios o los que hacen las dos cosas. También se les conoce así a los promotores del *software* libre. Si bien se pueden confundir con los llamados criminales informáticos, se prefiere utilizar la denominación de *crackers* para estos últimos.

...una “huida fuera de la realidad” [...] trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis” [...] El ser humano barroco pretende vivir su vida en una realidad de segundo nivel... (Echeverría 176-177)

Es pues necesario enumerar claves del e-barroco bajo esa condición simulacral, que en su uso y relación con las pantallas urbanas, buscan convertirse en emblemas urbanos (Estela de Luz, Xipe Tótec, nodos de publicidad o todos los eventos mutimediáticos a lo largo de ciudades importantes de México y del mundo) y con ello favorecer el espectáculo que hace pensar en mundos alternos (esa es una manera sutil de dominación, sobre los habitantes de las ciudades hipermediatizadas, a través de las cadenas televisoras o telefónicas en México, cuyos empresarios son de los más ricos del mundo<sup>65</sup>). Estas claves son:

1. Los líderes se presentan o son representados como salvadores del pueblo y por eso se cuida mucho el diseño de sus imágenes y los entornos en los que se desenvuelven, so pena de los vituperios y el escarnio<sup>66</sup>. Cabe decir que los líderes auténticos muchas ocasiones son reemplazados, por sus nuevas manifestaciones de retratos contemporáneos, es decir por sus “patifios” o por sus obras, prefiriendo en ese caso las que tengan un fin de supuesto compromiso social<sup>67</sup>. Esa es una de las razones de la filantropía contemporánea, ejemplo de ello: los teletones, los múltiples eventos de beneficencia, entre ellos maratones, justas deportivas, etc.

---

<sup>65</sup> Según la revista Forbes en su lista del 2012 y siendo esto del dominio popular, Carlos Slim es el hombre más rico del mundo; Ricardo Salinas ocupa el lugar 37; Alberto Bailleres ocupa el lugar 38; Germán Larrea el 48; Jerónimo Arango tiene el lugar 276; Emilio Azcárraga ocupa el lugar 634. Cabe decir que para México el orden iría del primer al sexto lugar ([http://www.forbes.com/billionaires/list/#p\\_1\\_s\\_a0\\_All%20industries\\_All%20countries\\_All%20states\\_](http://www.forbes.com/billionaires/list/#p_1_s_a0_All%20industries_All%20countries_All%20states_))

<sup>66</sup> Por ejemplo, el movimiento “#yosoy132”, ha dado cuenta de esto a partir de las críticas destinadas a Salinas Pliego y Azcárraga Jean, entre otros.

<sup>67</sup> El claro ejemplo de esto en México lo representa Enrique Peña Nieto y su lema de campaña política a la presidencia del país en el 2012: “... este es mi compromiso y sabes que lo voy a cumplir”.

2. La ciudad-espuma debe aspirar a ser heredera de una manifestación de concentración de poder, en ese sentido será siempre la capital de algo: puede ser de la moda, de la cultura, de la hispanidad, de las finanzas, de la diversión o de cualquier otra cosa que se pueda inventar. Mientras más poder concentre esa urbe, inevitablemente se transformará en una ciudad e-barroca y de ahí la necesidad del uso de pantallas para la construcción y mantenimiento ficcional del mito que sostiene, así como para el control de sus habitantes, consecuencia de la búsqueda de continuidad de sus líderes poderosos.

3. Las pantallas urbanas al servicio del poder, ofrecen contenidos que deberán manifestarlo, buscando una normativa que homogenice a toda manifestación humana, tanto en el pensar, como en el desear y en el hacer; pero siempre de manera sutil. Se utilizarán las estrategias emocionales de la seducción, cuya mejor expresión se vivirá a través del espectáculo y bajo la dimensión de la simulación. Ejemplo de lo anterior y que requiere estudios profundos es el fenómeno “Justien Bieber” o el caso del rapero Park Jae-Sang<sup>68</sup> y en el urbanismo el paraíso de Dubai, hoy reemplazado por Abu Dhabi o los otros paraísos citadinos orientales emergentes, donde el diseño se convierte en la mejor herramienta para la ciudad espectáculo del e-barroco y curiosamente asentados, en territorios políticamente no democráticos; esto es un recuerdo de los señores absolutistas.

4. La búsqueda de control siempre trae consecuencias opuestas, las cuales detonan la explosión de diversas manifestaciones creativas, por eso se descubren detrás de las pantallas: grupos sumisos en contraste con los grupos rebeldes. Cabe recordar que los grupos rebeldes del siglo XVIII europeo, posicionaron el dominio de la burguesía al final del barroco histórico, cuyo grupo de poder sigue dominante hasta la actualidad. La pregunta entonces que surge es ¿qué nuevos sectores de poder favorecerán los

---

<sup>68</sup> El video de “Baby” de Justien Bieber ha sido visto 843,452,786 y es considerado el segundo más visto, desplazado del primer lugar por Psy - Gangnam Style, con 1,472,006,520 según YouTube hasta la fecha del 27 de marzo del 2013 a las 20:12 <http://www.abadiadigital.com/articulo/los-10-videos-mas-vistos-de-youtube/>



nuevos grupos rebeldes de la ciudad e-barroca como los *hackers* o los quintacolumnistas digitales? Ojalá y la respuesta fuera la fundación de una comunidad inteligente.

5. Los modos de vivir son también modos de consumo, por eso ahora no se venden productos o servicios, se busca fomentar experiencias de vida y esas experiencias se valoran entre lo *in* (quizá *cool*) y lo *out* con un trasfondo axiológico fundamentalmente estético, que no moral, por eso más emocional que racional: es un instante que favorece los actos. Con esa idea las pantallas se convierten en los portavoces legitimadores de los modos de vida que deben valorarse como aceptables y es de este modo que se concibe que una vida sin lujos, es una manera deprimente de vivir. El lujo se mueve entre el derroche y el atesoramiento, en cualquier caso resulta un eje deseable y cambiante según lo marque el ritmo de las modas. Ese lujo afecta a los individuos-burbuja y por eso en toda ciudad-espuma se designa lo que hay que preservar y lo que hay que destruir, inventando zonas privilegiadas en zonas antes abandonadas por los grupos de poder (de nuevo la zona de Santa Fe en la Ciudad de México, es emblemática en ese sentido y antes lo fue la zona de Ciudad Satélite en la zona conurbada de la misma ciudad; se busca que lo sea en un futuro la zona de Lechería en esta misma ciudad).

6. Los discursos de las pantallas urbanas se proponen como dispositivos para la memoria y el olvido, con fines de control hegemónico; por eso la ubicación de toda pantalla urbana será siempre en lugares simbólicos legitimados de la ciudad-espuma (también las pantallas pueden legitimar esos espacios). Esa es la razón por lo que en el Zócalo de la Ciudad de México, se efectúen los grandes espectáculos de la ciudad e-barroca contemporánea, también pasa esto en las zonas nucleares de las capitales de Estados o en su caso, de las provincias. De ese modo se convierten a sus edificios emblemáticos en monumentales pantallas, con el fin de difundir los discursos legitimadores que desarrolla el poder a través del espectáculo masivo. Simulación

conmemorativa que contribuye al mantenimiento de mitos y que aleja del análisis y la crítica; aunque de manera latente, subsiste una condición contraria, la cual será otra manera de utilizar a las pantallas con los mismos dispositivos de mantenimiento en la memoria o su olvido.

Si bien esas claves aplican para todos los tipos de pantallas en la actualidad, cabe decir que en el caso de las pantallas de la vivienda contemporánea, se convierten también en las puertas franqueables que fomentan el libre tránsito entre lo exterior hacia lo interior, pero aparentemente de manera más o menos segura. Así se cumple por un lado con el requisito de la territorialización acotada y necesaria en la fragmentada geografía física de las burbujas de la ciudad-espuma, pero también, como ya se ha comentado, se abre la posibilidad de experimentar la desaparición de fronteras y de límites por medio de la virtualidad. Cabe recordar que ya se dijo que en la era del barroco histórico existió esa misma libertad que dificultaba definir los límites entre lo privado y lo público. En la era de las pantallas, cuando se vive a través de ellas, vuelve a ocurrir lo mismo. Por eso ahora estar en casa significa también estar en cualquier lugar del mundo, gracias a las interconexiones que llegan por medio de la pantalla conectada a la red, la cual no requiere de la mediación de una computadora; ahora solo es necesario un modem, una conexión Wi Fi y la pantalla preconcebida para este fin. Cabe recordar que la conectividad es lo que media entre la individualidad y la colectividad futura. De ese modo se pasa de la reunión entre familias, a la conexión entre sus integrantes. Seguramente también se podrá dar una hibridación entre quienes decidan conjuntamente participar en divertimentos familiares a través del uso de pantallas, más la suma de conexiones virtuales, como en el caso de las competencias con videojuegos, utilizando las tecnologías cinéticas emergentes, como el caso de XBox Kinet.

En consecuencia, las pantallas en la casa no solo remiten a las de televisión, las computadoras o los teléfonos móviles, también son el lugar de las consolas de los

videojuegos, de los dvds y de otros *gadgets*; en su conjunto, todas ellas tienen en común el pertenecer al tipo de dispositivos de salida. Pero cabe la posibilidad de tener proyectores, ya sea para películas, para filmas o para computadoras, entonces se tendrán también pantallas de proyección. Muy pronto también existirán popularmente pantallas en el refrigerador, el microondas, la lavadora y otros electrodomésticos, que como se nota, aumentará la convivencia con múltiples pantallas, así lo plantea el corporativo Corning<sup>69</sup>. Por todo lo dicho, probablemente resultará más importante en el futuro, aquella pantalla que ocupe el lugar privilegiado del hogar, la cual permanecerá siempre conectada a la red, para facilitar así el trabajo, el estudio, el festejo, la comunicación, las compras, las inversiones y todo aquello que requiera la vida futura. Esa pantalla será la que mantenga necesariamente vínculos con el sistema económico por múltiples vías.

Según lo expuesto pareciera que gracias a las pantallas todo resultará mejor dentro de cada casa en el futuro, sin embargo, se debe de reconocer que la entrada de lo exterior viene acompañada de estrategias del fomento de estilos de vida, que poco o nada tienen que ver con las condiciones desarrolladas comunalmente por cada conglomerado cultural, mucho menos de los grupos empobrecidos y ni se diga de aquellos que son excluidos. Estos se convierten en inexistentes por pasar inadvertidos, consecuencia de quedar segregados y recluidos en sus hogares alejados de los nodos espaciales con adelantos técnicos. En consecuencia, dentro de los escenarios e-barrocos se fomenta, la separación entre los conectados-desconectados y los inconectados-exconectados, que son variantes de los desconectados por no tener acceso a la red o por evitarla (aunque probablemente no estén exentos del uso de algún tipo de pantallas, sea como modo de distracción o de ocio).

En el caso del ocio en la ciudad-espuma e-barroca, este forma parte importante de la vida, ya que en los tiempos actuales, se asume la vida con satisfacciones y con

---

<sup>69</sup> Ver [http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL\\_eZ38](http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL_eZ38)

experiencias que valgan la pena vivir. Al mismo tiempo las fronteras entre las distintas actividades se confunden, por eso el trabajo debe estar acompañado de tiempos libres para el fomento de la creatividad, también para el estudio, así como para el esparcimiento (ya se habla del *facebook time*, destinado a descansos de los trabajadores, para la consulta de sus redes dentro de la jornada laboral). Por otro lado, el ocio aspira a ser espectacular y grandilocuente, ya que de no ser así, quizá no se entiende realmente de ese modo. Para ello se requiere de espacios destinados ex profeso a él: por eso la emergencia de los estadios para los espectáculos deportivos y no deportivos, los grandes auditorios, las inmensas explanadas y de no ser estos suficientes, se pueden tomar las calles como en épocas del carnaval (pero al final deberán regresar a funcionar según las actividades para los que fueron planeadas olvidándose que fueron por un momento destinados a ser lugares de ocio). Ejemplo de lo anterior es la Avenida del Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, que resulta una arteria importante de esta urbe, pero eso no impide que los domingos por la mañana y toda la media tarde, se convierta en una vía de relajamiento, de encuentros y conexiones con los demás. También es el lugar ideal para que en fechas importantes que activan los dispositivos para la memoria colectiva, a través de desfiles, espectáculos y donde las pantallas siempre ocupan un lugar relevante. Cabe destacar que si bien en esta era del e-barroco las vías adquieren relevancia, no se puede olvidar que el lugar por excelencia son las plazas y sobre todo las plazas principales.

En la Ciudad de México se sabe que esa plaza principal es el Zócalo, el cual siempre se prepara para eventos fastuosos, replicando la función de la vieja plaza barroca, como lugar de encuentro y nodo fundamental de vías importantes. Cabe agregar que desde el año 2009, las pantallas que se utilizan de manera independiente o mezclada en esta gran plaza son de los tres tipos ya antes descritos:

- A) Superficies de proyección tanto en pantallas gigantes, como en los edificios más destacables y cuyos últimos eventos han sido los más espectaculares (eventos mutimediáticos para conmemorar la Independencia y Revolución del país).
- B) Generadoras de imágenes que se ejemplifican con las pantallas características de luces y que se manifiestan como adornos de las fiestas conmemorativas (Independencia, Revolución, Navidad, entre otros).
- C) Los dispositivos de salida que son los característicos de las retransmisiones, cuando se quiere que un público mayor puede presenciar un espectáculo, favorecido además por un acceso libre a Internet en esta zona.

Como se puede notar, poco o nada ha cambiado el sentido del ocio que se ha identificado con el espectáculo desde épocas del barroco en la ciudad. Solo hay que recordar que, continúan los grupos de poder ofreciendo a sus dominados espectáculos para el esparcimiento, pero ahora mediante el uso de las pantallas. Se promueve así la experiencia emocional con simulacros, que nunca buscan ser verdaderos, pero sí intensamente verosímiles en una retórica tecno.

En la era e-barroca como ya se sabe un elemento clave es la circulación, pero en este caso es de información. Antes se buscaba organizar el tráfico en la urbe, ahora se hace en la red, aspecto que resulta algo fundamental por la abundancia de datos; por eso la necesidad de gestionarla como condición operativa fundamental. Cabe decir en ese sentido, que así como Sixto V necesitó de la consagración de vías para favorecer la interrelación entre puntos simbólicos en la Roma de finales del Siglo XVI, ahora se requieren del acceso a través de la organización de múltiples nodos que permiten el encuentro con los datos que emulan al encuentro con los símbolos importantes del pasado, los cuales se construyen gracias al efecto legitimador de los grupos del poder. Por eso la necesidad de un tráfico sin interrupción que garantice mantener el contacto

entre los internautas y también entre ellos, y los servicios o productos ficcionales que se comercializan en la red.

En otro sentido, pero sobre el mismo tema de la circulación pero ahora en la ciudad-espuma, se hace uso de las pantallas con el mismo fin: dar a conocer a través de narrativas seductoras, la existencia de los productos y servicios que genera el mercado, pero presentándolos de una manera atrayente, para eso se pone en práctica como ya se dijo, las estrategias emocionales que aspiran a seducir al consumidor. Esas pantallas llegan a ser dominantes por ejemplo en Japón, aunque todavía no lo sean en otras ciudades y pareciera que no compiten con los espectaculares, pero tarde o temprano se verán sobre los edificios, las bardas de las urbanizaciones o la de los lotes abandonados, grandes y majestuosas pantallas de LED. De este modo la ciudad será recubierta o mejor dicho, vestida con discursos mutimediáticos seductores; simulacros altamente convincentes que facilitarán la circulación y el consumo de mercancías. Mientras tanto ya se experimenta en la red con nuevas estrategias de promoción y el éxito de Amazon, e-Bay son una consecuencia de esto.

Otro tipo de pantallas hoy utilizadas en relación con la circulación de autos por las vías, son aquellas que permiten la ubicación a través de GPS, sean en *gadgets* específicos o como parte de aplicaciones (APP) de los nuevos dispositivos móviles, como son los iphone y sus similares teléfonos inteligentes, los cuales favorecen la circulación y la ubicuidad espacial. Pero cuando la circulación de los vehículos en el mundo físico se imposibilita por el tráfico, obliga a tener cualquier tipo de pantallas para el entretenimiento de los ocupantes, con el fin de pasar de la mejor manera esos momentos desagradables y así gracias al ocio, soportar los inconvenientes. Esas pantallas que en su mayoría son dispositivos de salida, van desde dvd especializados para los autos y camionetas, hasta las más elementales televisiones. En cualquier caso, sean aparatos relativamente viejos o las nuevas pantallas que entre todas sus multifunciones incluyen las recepciones de la televisión abierta, y hasta las sofisticadas

ipad que incorporan la televisión mundial a través de la red, todas son pantallas de distracción y no de concentración. Es de ese modo que se confirma la hipótesis posmoderna del resurgimiento de los nómadas, cuyo máspreciado tesoro será aquel dispositivo que les permita estar totalmente conectados con el mundo y que al mismo tiempo les ofrezca la posibilidad del ocio, en una permanente y eterna circulación. Por eso la mayor preocupación de los nuevos urbanistas será no que “los ciudadanos se encuentren sino todo lo contrario, que circulen.” (Alarcón La erradicación de la ciudad. Posciudad y ciudadanía 2001) Esa es la razón de que todo en la ciudad e-barroca sea flujo y fugacidad, todo llega sin saber de donde y todo gracias a los circuitos, enlaces y conexiones, que se analogan con la experiencia que Sixto V puso en marcha al interconectar la vieja ciudad de Roma a través de sus vías, plazas y monumentos, convirtiéndola así en la primer gran ciudad barroca.

Finalmente cabe una reflexión sobre el trabajo en la ciudad e-barroca, el cual hace uso de las pantallas, mientras más se esté alejado de las condiciones industrializadas de producción. En ese sentido no es que la industria no utilice pantallas, ya que las hay con fines de control como bien se sabe, buscando cuidar que los trabajadores y la producción no se alteren. Sin embargo, el uso de pantallas y su conexión a Internet, facilita entre los profesionales ciudadanos seguir trabajando de manera permanente. Cada vez es más común laborar desde la casa y lo será más en el futuro, además se llega al caso que aún en los momentos de ocio se puede seguir ejecutando alguna actividad profesional pendiente. La paradoja es que en un mundo donde se busca una mejor calidad de vida y para eso se lucha por reducir el número de horas a la jornada laboral, la realidad es que esas horas se ven incrementadas gracias al contacto que se tiene con la red y todo ello mediante las pantallas y al modo como se comprende el trabajo en esta era e-barroca. Nunca será suficiente decir que: la última etapa del capitalismo está en estrecha relación con la economía del hiperconsumo, el cual solo puede mantenerse en la medida de buscar de manera seductora un mayor número de

horas laborales y esto se ha conseguido al lograr relacionar el ocio, la circulación y el trabajo por medio de pantallas interconectadas.

Por último hay que recalcar que si bien las actuales condiciones de trabajo aspiran a un habitación y espacio laboral dentro de un mismo lugar, lo cual aparenta equipararse con la vieja fusión que se tenía en la ciudad barroca histórica, lo cierto es que se rebasa y perfecciona esa previa experiencia en la actual e-barroca. En ese sentido y si bien Marshall McLuhan desde los años sesenta del pasado siglo veinte ya pensaba en la relevancia de las pantallas y alertaba sobre las consecuencias que traería su uso, y Sherry Turkle ya estimaba la importancia terapéutica de las mismas en la Vida en la pantalla, se puede notar que es un hecho los cambios que están generando en la humanidad y por supuesto en las ciudades. Se asume en paralelo que esas pantallas más allá de ser una simple interfaz, también se convierten en metáforas que explican nuestro modo de estar viviendo la urbe. Por eso será necesario realizar el análisis de un caso en la ciudad-espuma, pero desde la perspectiva de ciudad e-barroca que hace uso de sus pantallas, como forma de espectáculo, para verificar o no, lo expuesto hasta ahora.

## **2.5. Análisis de un caso desde el Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b)**

Esta propuesta de estudio busca incorporar tanto las categorías propuestas para la Ciudad Barroca Genérica (CBG) por ser condiciones necesarias de todo eón barroco, integrando además las características esenciales de la ciudad-espuma en su relación con las pantallas. De ese modo surgirá el Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b).



Este nuevo modelo orientado a observar de una manera distinta a la ciudad contemporánea, posibilita la comprensión solo de eventos urbanos diseñados y reconocidos bajo manifestaciones propias de los eones barrocos. Con esa intensidad se formula una herramienta de estudio, adecuada al tipo de objeto empírico de interés, bajo los siguientes criterios: debe ser una pantalla concebida para el espectáculo masivo, aspecto nuclear en la concepción de ciudad e-barroca que se sostiene; debe de hacer uso de las tecnologías electrónicas digitales; su fin debe ser alcanzar metas que van más allá de la diversión, por ejemplo, la construcción de un tipo de realidad y el mantenimiento del *status quo* que sostiene a las élites, pero que difícilmente resulta esto manifiesto. En ese sentido se busca con la puesta en práctica del modelo, la demostración de la hipótesis sostenida en este capítulo y que va en esa línea de comprensión, ya que dice que esta época posiblemente esta caracterizada por el uso de pantallas, cuyo uso en la ciudad resulta una condición urbana emergente y notable; de ese modo la pantalla se convierte en una interfaz que define a los habitantes-burbujas de la ciudad-espuma y en ese sentido se puede hablar de una era e-barroca que caracteriza a esta época, como resultado de las tecnologías digitales contemporáneas dominantes y puestas al servicio del poder.

### **2.5.1. Categorías de análisis del MECe-b**

Se reconoce desde el capítulo anterior, que tres son los grandes rasgos que se identifican como elementos rectores del urbanismo barroco genérico, que ahora son llamados como: flujos y nodos; concentración; relaciones. El rasgo de flujos y nodos, desprende dos ejes que tipifican a la Ciudad barroca Genérica (CBG): eje político-económico y el eje estético. Estos rasgos son el resultado del estudio ya antes realizado, que junto con lo identificado en la ciudad-espuma e-barroca deberán ofrecer categorías no duplicadas. El fin es dar cuenta de un modelo que combine tanto las categorías de la CBG, como de su relación con el emergente mundo digital y con base en su relación con sus tipos de pantallas. En cuanto a la concentración, su eje es socio-espacial-temporal y en cuanto a las relaciones su eje es socio-cultural. De este modo

es que se proponen categorías fundamentales, para este nuevo modelo que será llamado Modelo de Ciudad e-barroca (MCe-b) y que se esquematiza a continuación:

<b>MCe-b</b>	Flujos y nodos	Eje político-económico
		Eje estético
	Concentración	Eje estético socio-espacial-temporal
	Relaciones	Eje estético socio-cultural
	Tipos de pantallas	Pantallas de proyección de luz
		Pantallas generadoras de imágenes
		Pantallas como dispositivos de salida

Cada uno de esos rasgos se deben entender de la siguiente manera, con el fin de conformar el Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b):

1. Los flujos y los nodos: la CBG tiene su base en una concepción obsesiva del espacio abierto a través de prestar atención a su sistema de calles principales y edificaciones importantes, los cuales son sus flujos y los nodos reconocibles de la ciudad, que se instauran como espacios de interés. Bajo esa condición, es que se busca el tránsito y los accesos a esos sitios privilegiados. En esa misma línea se descubre la ciudad-espuma e-barroca, pero que gracias al uso de las pantallas como elemento destacable en el escenario urbano actual, impulsa la multirrelacionalidad y la multiconectividad, gracias a las distintas redes y considerando de manera destacable a la geolocalización, que favorece a los flujos y conecta a diferentes nodos, por medio de potentes buscadores. Esas condiciones aparentan un espacio virtual siempre cambiante e identificable bajo dos ejes:

Eje político-económico:

- A) La CBG es preferentemente capital de algo, es por eso que será solo en la ciudad-espuma e-barroca que se promueva como tal, ante el más reciente proceso globalizador. Se busca con ello el franqueo total para un libre tránsito y el consumo de los excesos de producción, favoreciendo así una alta concentración del capital económico.
- B) Tiene como base una política dominante y una economía centrada en el poder de unos pocos, que se manifiesta a través de organizaciones de sometimiento. Con esa intensión el uso de las pantallas, proyecta un diseño de imágenes y de discursos, que mantenga el sistema ideológico bajo una aparente difusión de beneficios sociales.
- C) Desarrollo de mecanismos para activar los dispositivos de memoria y olvido social; estos mecanismos en la actualidad se reconocen en el uso de las pantallas y las estrategias discursivas emocionales-seductoras-espectaculares, utilizadas para la generación de contenidos que mantienen las ideas inculcadas por el poder hegemónico.
- D) Mantenimiento de los sistemas simbólicos determinados por las clases dominantes, a través de rituales reconocidos como manifestaciones de identidad y que se replican ahora por medio del uso de pantallas.
- E) Integrador de distintas dimensiones humanas, a partir de lo religioso, lo moral, lo propagandístico-emocional y bajo el auspicio de una retórica de la persuasión, mezclándose lo sagrado con lo profano. Hibridación creativa manifiesta por simulación y proyectada a través de artificios digitales.

Eje estético:

- A) La CBG busca la teatralidad y la espectacularidad, con el fin de promover una diversión que aletarga; en el e-barroco se consigue por medio de grandes eventos que involucran sobre todo a las pantallas.
  - B) Búsqueda de una unidad estética para la configuración de calles y espacios públicos, que llega a ser un estilo definido por las clases privilegiadas y una alegría contemplativa para los que menos tienen. Esa misma estilística unificadora se busca en la conformación de los contenidos de las pantallas, a partir de la imposición de un estilo (estilo urbano, *garbage*, *grunge*, entre otros).
  - C) Establecimientos de mecanismos de mitificación; en esta época se consigue a través de sofisticados lenguajes audiovisuales que buscan el gran espectáculo.
  - D) Se busca lo persuasivo y para ello se requiere reorientar las visualidades del espacio, a través de los dispositivos digitales.
  - E) Integración controlada a través de la mezcla de opuestos, de personas, de saberes, de niveles de realidad y puede llegar en ciertos casos, a un descontrol, aspecto fundamental en el universo que se propaga a través de las pantallas.
2. Concentración: el urbanismo en la Ciudad Barroca Genérica (CBG), busca repoblar zonas deshabitadas o abandonadas; espacios en transformación, por eso inestables y distintos, movilidad expansiva/decreciente; interconexiones; contradicciones. En el caso de del e-barroco se proyecta habitar los espacios virtuales en constante modificación y la portabilidad favorece la movilidad y las interconexiones, así como las contradicciones, todo ello en tiempos breves. Por eso el eje se ubica en lo socio-espacial-temporal.

3. Relaciones: el urbanismo de la CBG sigue ubicado dentro de la fragmentación y promueve las relaciones en la vida cotidiana y por ello un tipo de manifestación cultural; en el caso del e-barroco se intensifican esas condiciones, a través de las pantallas que propician tumultuosos encuentros de convivencia, en relación directa con la: interactividad, hipertextualidad y conectividad, condición de la actual cultura digital. En ese sentido el eje es socio-cultural.

4. Tipos de pantallas y sus características:

A) Pantallas de proyección de luz:

- Son espectáculos urbanos altamente seductores.
- Generalmente son proyecciones con narrativas relacionadas con los simulacros.
- Se presentan sobre superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad (puesta en acción de los dispositivos de memoria) y por una cultura.
- Hacen alarde de la última tecnología digital.
- Siempre son eventos masivos, cuyas características son afines a las detectadas en los espectáculos barrocos, pero por hacer uso de lo digital, son e-barrocos.

B) Pantallas generadoras de imágenes:

- Necesariamente son un espectáculo urbano altamente seductor.
- No siempre utilizan superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad, en algunas ocasiones sus propuestas son las que convierten en emblemáticas porque en si mismas son el emblema.
- No siempre son proyecciones con narrativas en vínculo con simulacros, más bien buscan el deslumbramiento.
- Son manifestaciones que utilizarán con mayor frecuencia, un alarde de tecnología digital.

- En lo específico, las pantallas electrónicas apelan más al valor de lo estético, lo simbólico, así como lo memorable por su impacto.
- Su contemplación no requiere de eventos masivos, más bien se conforman con formar parte del escenario urbano inmerso en importantes vías de circulación.

### C) Pantallas como dispositivos de salida:

- La mayor de las veces buscan ser un espectáculo urbano.
- Requieren del uso de narrativas seductoras.
- Su discurso es sobre todo una manifestación de los dispositivos de memoria y un ejercicio de legitimación por parte de los grupos de poder.
- Requieren de un alarde de tecnología digital.
- Si bien pueden detonar manifestaciones masivas físicas y virtuales, también pueden provocar encuentros cara a cara.
- Son las que mejor expresan las condiciones de interactividad, hipertextualidad, conectividad de la era digital.
- También son promotoras de redes de conexión virtual.

La manera como se presentará el análisis a desarrollar será bajo la siguiente tabla que se expone a continuación:

<p><b>1. Flujos y nodos: la CBG tiene su base en una concepción obsesiva del espacio abierto a través de prestar atención a su sistema de calles principales, edificaciones importantes, los cuales son sus flujos y los nodos reconocibles de la ciudad, que se instauran como espacios de interés. Bajo esa condición, se busca el tránsito y los accesos a esos sitios privilegiados.</b></p> <p><b>En esa misma línea se descubre la ciudad-espuma e-barroca, pero que gracias al uso de las pantallas como elemento destacable en el escenario urbano actual, impulsa la multirrelacionalidad y la multiconectividad, gracias a las distintas redes y considerando de manera destacable a la geolocalización, que favorece los flujos y conecta a diferentes nodos, por medio de potentes buscadores. Esas condiciones aparentan un espacio siempre cambiante e identificable bajo dos ejes:</b></p>	
<b>Eje político-económico</b>	<b>Eje estético</b>
A) La CBG es preferentemente capital de algo, es por eso que será solo en la ciudad-espuma e-barroca que se promueve como tal, ante el más reciente proceso	A) La CBG busca la teatralidad y la espectacularidad, con el fin de promover una diversión que aletarga, en el e-barroco se consigue por medio de grandes eventos

globalizador. Se busca con ello el franqueo total para un libre tránsito y el consumo de los excesos de producción, favoreciendo una alta concentración del capital económico.	que involucran a pantallas.	
B) Tiene como base una política dominante y una economía centrada en el poder de unos pocos, que se manifiesta a través de organizaciones de sometimiento. Con esa intención el uso de las pantallas, proyecta un diseño de imágenes y de discursos, que mantenga el sistema ideológico bajo una aparente difusión de beneficios sociales.	B) Búsqueda de una unidad estética para la configuración de calles y espacios públicos, que llega a ser un estilo definido por las clases privilegiadas y una alegría contemplativa para los que menos tienen. Esa misma estilística unificadora se busca en la conformación de los contenidos de las pantallas, a partir de la imposición de un estilo (urbano, <i>garbage</i> , <i>grunge</i> , entre otros).	
C) Desarrollo de mecanismos para activar los dispositivos de memoria y olvido social, estos mecanismos en la actualidad se reconocen en el uso de las pantallas y las estrategias discursivas emocionales-seductoras-espectaculares, utilizadas para la generación de contenidos que mantienen ciertas ideas inculcadas por el poder hegemónico.	C) Establecimientos de mecanismos de mitificación a través de sofisticados lenguajes audiovisuales que buscan el gran espectáculo.	
D) Mantenimiento de los sistemas simbólicos determinados por las clases dominantes, a través de rituales reconocidos como manifestaciones de identidad y que se replican a hora por medio del uso de pantallas.	D) Se busca lo persuasivo y para ello se requiere reorientar las visualidades del espacio, a través de los dispositivos digitales.	
E) Integrador de distintas dimensiones humanas, a partir de lo religioso, lo moral, lo propagandístico-emocional y bajo el auspicio de una retórica de la persuasión, mezclándose lo sagrado con lo profano. Hibridación creativa manifiesta por simulación y proyectada a través de artificios digitales.	E) Integración controlada a través de la mezcla de opuestos, de personas, de saberes, de niveles de realidad y puede llegar en ciertos casos, a un descontrol, aspecto fundamental en el universo que se propaga a través de las pantallas.	
<b>2. Concentración en su eje socio-espacio-temporal: el urbanismo en la Ciudad Barroca Genérica (CBG), busca repoblar zonas deshabitadas o abandonadas; espacios en transformación, por eso inestables y distintos, movilidad expansiva/decreciente; interconexiones; contradicciones. En el caso de del e-barroco se proyecta habitar los espacios virtuales en constante modificación y la portabilidad favorece la movilidad y las interconexiones, así como las contradicciones, todo ello en tiempos breves.</b>		
<b>3. Relaciones en su eje socio-cultural: el urbanismo de la CBG sigue ubicada dentro de la fragmentación y promueve las relaciones en la vida cotidiana y por ello un tipo de manifestación cultural; en el caso del e-barroco se intensifican esas condiciones, a través de las pantallas que propician tumultuosos encuentros de convivencia, en relación directa con la: interactividad, hipertextualidad, conectividad.</b>		
<b>4. Tipos de pantallas:</b>		
A) Pantallas de proyección de luz:  - Son espectáculos urbanos altamente	B) Pantallas generadoras de imágenes:  - Necesariamente son un espectáculo	C) Pantallas como dispositivos de salida:  - La mayor de las veces buscan ser un

<p>seductores.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Generalmente son proyecciones con narrativas relacionadas con los simulacros.</li> <li>- Se presentan sobre superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad (puesta en acción de los dispositivos de memoria) y por una cultura.</li> <li>- Hacen alarde de la última tecnología digital.</li> <li>- Siempre son eventos masivos, cuyas características son afines a las detectadas en los espectáculos barrocos, pero por hacer uso de lo digital, son e-barrocos.</li> </ul>	<p>urbano altamente seductor.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- No siempre utilizan superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad, en algunas ocasiones sus propuestas son las que convierten en emblemáticas porque en si mismas son el emblema.</li> <li>- No siempre son proyecciones con narrativas en vínculo con simulacros, más bien buscan el deslumbramiento.</li> <li>- Son manifestaciones que utilizarán con mayor frecuencia, un alarde de tecnología digital.</li> <li>- En lo específico, las pantallas electrónicas apelan más al valor de lo estético, lo simbólico, así como lo memorable por su impacto.</li> <li>- Su contemplación no requiere de eventos masivos, más bien se conforman con formar parte del escenario urbano inmerso en importantes vías de circulación.</li> </ul>	<p>espectáculo urbano.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Requieren del uso de narrativas seductoras.</li> <li>- Su discurso es sobre todo una manifestación de los dispositivos de memoria y un ejercicio de legitimación por parte de los grupos de poder.</li> <li>- Requieren de un alarde de tecnología digital.</li> <li>- Si bien pueden detonar manifestaciones masivas físicas y virtuales, también pueden provocar encuentros cara a cara.</li> <li>- Son las que mejor expresan las condiciones de interactividad, hipertextualidad, conectividad de la era digital.</li> <li>- También son promotoras de redes de conexión virtual.</li> </ul>
---	--	--

## 2.5.2 Análisis de caso desde el MECe-b: Estela de Luz, Ciudad de México.

El caso seleccionado fue la Estela de Luz<sup>70</sup> de la Ciudad de México (ver Imagen 19), monumento que se encuentra sobre el Paseo de la Reforma, dentro de la zona de estudio de interés del capítulo 1. Se buscó un caso representativo y cabe recordar que con los resultados no se busca la generalización, solo se quiere reconocer la pertinencia del MECe-b para la obtención de datos, de pantallas urbanas. Los criterios por las que se eligió ese caso fueron los siguientes: por ser un proyecto urbano que hizo uso de pantallas y que fuera concebida como espectáculo masivo; además hace uso de la digitalidad de manera relevante; porque es una manifestación evidente de las expresiones de dominio de los grupos de poder; finalmente coincidió el que estuviera ubicada en el espacio de la CBG analizada en el capítulo 1.

<sup>70</sup> Este monumento fue construido para conmemorar el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, pero por diversos motivos su inauguración fue hasta 7 enero del 2012 con un show de luz y sonido. El concurso lo ganó el Arq. César Pérez Becerril, el costo inicial se presupuestó en 398 millones de pesos y terminó en \$1'035,880,000.00, lo que lo hace uno de los proyectos que ejemplifican la manifestación del poder.





Imagen 19. Pantalla de dispositivos de salida, Estela de Luz, Ciudad de México<sup>71</sup>.

### Análisis MECe-b:

1. Si bien se sabe que la CBG le da un peso importante al espacio abierto mediante prestar atención a su sistema de calles y nodos reconocibles de la ciudad (edificaciones, monumentos, plazas, entre otros), buscando el tránsito y los accesos a los mismos. Sin duda estos son los temas que han detonado los últimos proyectos urbanos más destacados en esta Ciudad de México tales como los arreglos del Paseo de la Reforma o la Plaza de la República. Destaca como monumento reciente la “Estela de Luz”, monumento que fue inaugurado el sábado 17 de enero del 2012, después de más de un año de retraso, ya que fue concebido para conmemorar el Bicentenario de la Independencia de México (para el 15 de septiembre del 2010). En el discurso de inauguración Felipe Calderón (FC) señaló que el monumento “... será un emblema de una nueva era para México”, seguramente por su evidente uso de alta tecnología. En ese sentido



<sup>71</sup> [http://www.milenio.com/media/2b3/1f38b269e99e575688697f72f954d2b3\\_int470.jpg](http://www.milenio.com/media/2b3/1f38b269e99e575688697f72f954d2b3_int470.jpg)

resulta oportuna su existencia para esta investigación, ya que recurre al uso de pantallas, como es de esperar en el diseño de monumentos contemporáneos en toda ciudad-espuma e-barroca. El fin de este nuevo símbolo urbano es para “... iluminar el siglo XXI mexicano” como también dijo FC y en ese sentido, deberá reconocerse como nuevo elemento destacable del escenario urbano de la Ciudad de México (ver Anexo 2).

Esta pantalla-monumento, gracias a sus recursos digitales, detona diversos efectos multicolores que van desde textos lingüísticos, hasta imágenes abstractas generadas por sus LED, los cuales están conectados a una computadora. Por eso se manifiesta una aparente condición de cambio, indispensable cuando se trata del uso de pantallas en la ciudad e-barroca.

Se quiere que el lugar donde se ubica ese monumento controversial, se convierta en un escenario que convoque al encuentro de los ciudadanos. De ese modo es que se vive lo multirrelacional y la multiconexión entre los individuos-espumas que de manera ordinaria deambulan sin percatarse de la existencia de otros. Con esa perspectiva es que se puede reconocer que la emergencia de esta propuesta urbana, es desde una base de CBG, pero que incorpora el uso tecnológico sin reflexionar sobre sus auténticos alcances, aspecto que contribuye a la emergencia de posturas contrarias sobre su existencia, surgiendo de ese modo la coexistencia de opuestos paradójicos.

Es por lo tanto un monumento que emerge en una época que no valora la razón de esas expresiones materiales como en el pasado (esa será una de las razones por las que no surgió un debate extremo entre su retraso en su inauguración, ya que parecía no hacer falta un monumento más en esta ciudad, ya que como se ha dicho, los átomos son de poco interés en la actualidad) y al mismo tiempo, hace uso de recursos propios de la cultura digital que todo lo desmaterializa por medio de bits.

Esa paradoja es el elemento esencial de todas las controversias que ha detonado ese monumento y sus escenario urbano. Espacio que primero fue considerado una manifestación más de los abusos y la corrupción del país, pero que gracias al movimiento “#yosoy132”, parece que cambia la concepción del mismo, por ser en algunas ocasiones, el sitio de encuentro para sus manifestos y las de otros eventos juveniles y asociados con la expresión dartistico-digital.

Eje político-económico	Eje estético
<p>A) Toda ciudad e-barroca se reconoce capital y en el caso de la Ciudad de México se cumple sin ninguna dificultad con esta condición, agregando que históricamente concentra los tres poderes federales del país y todavía mantiene el poder efectivo de la nación. Tiene uno de los Índices de Desarrollo Humano más altos del país otorgado por ingreso y cinco de sus delegaciones están en ese rubro y dentro de las diez mejores posicionadas del país (Benito Juárez, Miguel Hidalgo, Tlalpan, Coyoacán y Cuajimalpa de Morelos).</p> <p>Según un estudio de PricewaterhouseCoopers la Ciudad de México junto con su área metropolitana, ocupa el octavo lugar de ciudad más ricas del mundo, por detrás de Tokio, Nueva York, Los Ángeles, Londres, Chicago y Osaka.</p> <p>También en el país es la ciudad que tiene el mayor grado de alfabetización. Dato que puede prestarse a</p>	<p>A) La Estela de Luz no solo debe su existencia a la conmemoración de un evento, también es una manifestación que busca la teatralidad y la espectacularidad con el fin de promover una diversión con fines de aletargamiento. Lo anterior se puede verificar en los diferentes testimonios que hay en YouTube, sobre el evento en su inauguración y que también puede reconocerse esa pretensión, cuando después del discurso inaugural, se dio paso a fuegos artificiales y a un concierto acompañado del efectismo multimediático electrónico.</p> <p>Durante casi media hora se presentó un espectáculo de luz y música acompañado por voces de cantantes y poetas, así como por fuegos artificiales. (Universal <u>Estela de Luz, emblema de una nueva era: FCH 2012 4</u>)</p> <p>Después de que FC y su esposa pusieran su mano sobre uno de los cuarzos del monumento-pantalla y con</p>

<p>muchas interpretaciones.</p> <p>Por otro lado, la Ciudad de México es un escenario donde se vive la globalización como en otros sitios financieros relevantes. Cabe decir que el modo en como se generan transacciones, hace que el peso mexicano sea una de las monedas de cambio por excelencia, situación que favorece que fluctúen las reservas, abundando en épocas tranquilas y siendo afectadas por las turbulencias económicas.</p> <p>El proyecto de libre tránsito de mercancías se promueve a través de los tratados comerciales con otras naciones y en ese sentido el país mantiene un gran número de tratados (ProMéxico en su sitio web reporta 43, hasta el 2011 [ProMéxico <u>México y sus Tratados de Libre Comercio con otros países 2011</u>]). Lo cual evidencia el interés por los flujos del capital, sin atender las consecuencias que eso trae a los mercados locales, los cuáles subsisten mayoritariamente bajo una economía informal y también bajo la economía subterránea en un porcentaje extremadamente alto.</p> <p>Cabe reconocer que la concentración del capital es consecuencia de los grandes monopolios que se incentivan, dentro del país, los cuales imponen precios por servicios y productos muy por encima de otros lugares. Como consecuencia, se sabe que aquí vive el hombre más rico del mundo y eso se convierte en una paradoja cuando se conoce de la existencia de mucha pobreza en el grueso de la población. “El número de personas en situación de pobreza subió de 48.8 a 52 millones entre 2008 y 2010, lo que significa que el 46.2% de la población está bajo esa condición, indicó el 29 julio el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval)”. (Expansión <u>La pobreza en México sube a 52 millones 2011</u> 1).</p> <p>Bajo esas condiciones resulta poco explicable la construcción de un monumento, el cuál creció su costo en más del 300%. Lo anterior solo es explicable como consecuencia de la ancestral corrupción de los gobernantes, que se asocian con empresarios igual de corruptos, al mismo tiempo de ser una manifestación de alarde despótico de poder, convertida en monumento que conmemora irrisoriamente la independencia y revolución de un país, sumido en condiciones de las épocas del barroco histórico.</p>	<p>ello iniciará “el efecto del latido de un corazón”. Como se puede notar, puro efectismo para un espectáculo sorpresivo, ya que se trató de mantener en el secreto esa inauguración, porque amenazaban concentraciones de repudio, para tal obra urbana.</p>
<p>B) A partir de que desde esta ciudad capital de México, se promueven las más importantes políticas oficiales que buscan controlar al país en sus diferentes dimensiones, los eventos que los poderosos destacan, tienen como fin la imposición de condiciones hegemónicas. Esas estrategias de control se construyen ahora bajo ideales y premisas de diseño, cuyas imágenes se presentan bajo una muy estudiada imagen que busca la imposición de</p>	<p>B) La estética urbana contemporánea le otorga una vital importancia a los efectos de luz, así se puede ver en los perfiles que se presumen en las ciudades más emblemáticas de esta época, por ejemplo Shangai, Las Vegas, la nueva Ciudad de Panamá o Londres.</p> <p>Bajo esa estética luminosa es que se comprende la razón de proponer una estela de luz, para la expresión</p>

<p>gustos, gracias a los trabajos de los estetas contemporáneos, aliados al poder, es decir, los responsables del <i>styling</i> actual y legitimados por ellos mismos. Estrategia que como lo supo Raymond Loewy después de la caída de la bolsa en Estados Unidos de Norteamérica en 1929, al buscar incrementar las ventas.</p> <p>En paralelo se persigue esconder a las manifestaciones del poder, presentándolas como aportaciones para el bien común y comunicadas por medio de importantes líderes mediáticos de opinión, que no se cansan de insistir en los beneficios sociales que conllevan esas expresiones urbanas.</p> <p>Es bajo esa perspectiva que cabe destacar la solicitud lanzada en el discurso inaugural de FC, cuando pidió que el monumento sea un:</p> <p style="padding-left: 40px;">... símbolo de un nuevo tiempo en el que florezca la semilla de una nación más segura, justa y prospera y que ilumine la existencia de las futuras generaciones de mexicanos (Universal 2).</p> <p>En ese mismo tenor también agregó que: "Es un monumento en el que los mexicanos nos podremos identificar todos" (ver Anexo 2). Finalmente el que se hubiera querido justificar el incremento del costo del presupuesto por razones de mejorar la cimentación para resistir sismos y vientos, va en el mismo sentido de hacer notar la preocupación por el mantenimiento de ese nuevo monumento-pantalla, escondiendo el fraude en todos sus niveles.</p>	<p>de un importante monumento que conmemore el bicentenario de la independencia de este país. Esa serie de luces de LED cubiertos por cuarzos brasileños, son junto con la participación del sonido programado "electropop", el resultado de una última manifestación de estéticas "tecno", que muy probablemente pasará a la obsolescencia, por consecuencia de la aceleración y las innovaciones que ocurren cada vez de manera más rápida.</p> <p>Si bien ahora se presume que su existencia se da gracias a una vanguardia en distintos campos y bajo una línea estética contemporánea, mañana pasará a ser lo ordinario en una sociedad que produce altas cantidades de desechos.</p> <p>Bajo esa perspectiva es que se prevé que, si bien esa propuesta urbana llama la atención e invita a ser contemplada, mañana será un elemento más opacado por el nuevo proyecto urbano que se esté difundiendo.</p> <p>Por otro lado se debe reconocer que han surgido diferentes motes para nombrar a esa propuesta urbana, entre ellas: la "Suavicrema" (por su analogía a cierto tipo de galletas que se venden en México y que tiene ese nombre), "el ecualizador" (por el tipo de efectos con luces que semejan al de los ecualizadores), Estela del Oso, ("oso" remite en México a una tontería); Estela de la Corrupción, entre otros nombres. Se puede notar un repudio popular hacia este monumento.</p>
<p>C) La propuesta de un nuevo monumento conmemorativo siempre es con el fin del mantenimiento de la memoria de algún evento que se quiere conservar. En ese sentido se propone la Estela de Luz, con el fin de preservar el recuerdo de la independencia y de la revolución del país.</p> <p>Es importante decir que en sentido opuesto no hay monumentos para recordar la Guerra Cristera por ejemplo. Por eso a mediados del 2012 se presentó para su recuerdo, una película llamada "Cristiada" promovida por los grupos religiosos y auspiciada por el poder político de derecha del país. De ese modo es que se activan dispositivos para la memoria y también para el olvido de toda comunidad social. En ese sentido la memoria de los estudiantes muertos de 1968, se mantienen por el interés del pueblo, por no querer olvidarlos y gracias a las marchas anuales que sobreviven, y recuerdan ese evento con la frase "el 2 de octubre no se olvida".</p> <p>Cabe decir que este escenario urbano cuyo fin es el recordar una "gesta heroica", por primera ocasión se define a través de pantallas que se dirigen al impacto a</p>	<p>C) La mitificación es un modo de hacer que los ingenuos construyan modos de comprender procesos complejos de manera simple. El mito va de la mano con la imposición de valores que llegan a convertirse en los más estimados por una comunidad. En algún momento los valores apreciados fueron los éticos, pero esto ha cambiado, ahora se han transformado por un deseo de considerar fundamentalmente a los estéticos.</p> <p>En esta época se busca el <i>kalón</i> y se espera que de no ser así, surja otro tipo de <i>esthesis</i>, no importa que sea de lo grotesco y hasta del horror, ya que siempre hay clientes para todo.</p> <p>Ahora le toca a las tecnologías digitales el explorar los alcances estéticos que puedan lograr, gracias a sus recursos de simulación. Se sabe que sus expresiones son muy superiores a los de otras tecnologías de viejas épocas. Hay que reconocer que si la experiencia que se brinda a través de la pantalla, no consiguen <i>exordios</i> estético-afectivos imponentes, entonces se está desperdiciando el potencial de la pantalla digital, como promotor de grandes espectáculos. Al final se quieren conseguir sorprendentes efectos sensibles, que inhiban</p>

<p>través la seducción espectacular. Es por eso que sobre todo se propone una experiencia multimediática en la que participan el sonido, la luz y el efectismo propio de los eventos de luz y sonido que buscan más la experiencia emocional y menos la reflexión. Si los "antros" en la actualidad son los sitios para el divertimento, bien se puede replicar esa misma experiencia, pero buscando espacios en lo exterior y con ello poder convocar a la concentración de las masas, con fines de perpetuar ideologías que interesan al poder del estado y corporativo. Es por eso que más que provocar recuerdos, se busca un pretexto para el divertimento fácil, al final de cuentas sigue imperando la idea de "mucho circo", ya que hay "poco pan".</p>	<p>una postura crítica por parte de los espectadores. "Más circo" y no importa que "no haya pan". Esto es lo que se puede identificar en este monumento que se analiza, ya que es puro efecto hipnótico, el cual pretende alejar el disgusto generado por su construcción mediante el uso de sutiles candelitas, pero que al final no se logró.</p> <p>Si se puede evaluar a un gobernante por el despliegue de eventos sorprendentes, el que le tocó a la Estela de Luz, es tan torpe y trivial, como el propio diseño del monumento</p>
<p>D) El mantenimiento de los sistemas simbólicos impuestos por las clases dominantes, siempre se viven mediante una serie de rituales. Esos rituales obligan a definir protocolos sociales que se deben de seguir y con ellos se instaura cierto tipo de identidad social. Esa es la razón de las fiestas públicas, que se identifican siempre tradicionales, y que ahora los calendarios y antes los almanaques, dan cuenta de ellas.</p> <p>La Estela de Luz se suma a una cadena de espacios urbanos que se reconocen emblemáticos, en una avenida de rancio abolengo y que se vive en la actualidad bajo el dispositivo que favorece el recuerdo de personas o eventos relevantes. Resulta de interés anotar, que posiblemente se quiso suplantar al monumento anterior que evocaba el centenario de la independencia. Sin embargo, aún con el diseño de una plaza alrededor de la Estela de Luz y el alarde tecnológico utilizado, todo dependerá del uso que le quieran dar las clases gobernantes futuras, interesadas o no en la imposición de los rituales necesarios, que lleven a legitimar seriamente al monumento en cuestión.</p> <p>El que se convierta en un nodo simbólico de la capital mexicana, siempre estará supeditado a los representantes del poder y de los gobiernos. Quizá será identificado como el primer monumento-pantalla digital o en su defecto, se le aplicarán los dispositivos de olvido y solo se llegará a mantener en el recuerdo de quienes vivan en esta época, hasta que desaparezca su registro por completo. No se vislumbra con el actual gobierno de Peña Nieto, un interés por sostener estatalmente a ese espacio urbano como emblema de la nación. Sin embargo, será un hecho la emergencia futura de más monumentos digitales, que harán uso de pantallas monumentales.</p>	<p>D) El recurso para ser persuasivo es desde la antigüedad por medio de la retórica y sobre todo de su reconocimiento sobre la necesidad de apelar a lo emocional, a través de fuertes exordios y cerrar también la experiencia discursiva gracias al epílogo, que también se dirige a lo emocional. Sin embargo, se esperaba que el discurso retórico convocara también a la razón, pero en épocas supremas de sumisión, el <i>logos</i> queda olvidado y solo se mantiene el <i>pathos</i>.</p> <p>Cuándo solo lo emocional prevalece se requiere del efectismo extremo por medio de un <i>elocutio</i> sumamente intenso, donde se magnifique la expresión que haga olvidar el contenido. Eso es lo que sucede con la Estela de Luz, ya que en ese monumento hay una hipérbole expresiva, es un sinsentido que domina el diseño general de su espacialidad urbana. Cabe decir que esa hipérbole se arraiga de manera penetrante y llega hasta la esencia de su concepción material, interlocucional y muchas otras dimensiones, cuya base se encuentra en su expresión estética arrogante.</p> <p>A la distancia se observa y en la cercanía seduce, sin embargo su manifestación como simple torre de luz, inutiliza su posible gran efecto seductor. Es por lo tanto una manifestación fallida por ser un recurso retórico urbano, totalmente desperdiciado.</p>
<p>E) Se considera que el uso de las pantallas en general permiten la propuesta de expresiones híbridas que afecten a la multidimensión humana, sin embargo,</p>	<p>E) Lo que se puede identificar en el caso de la Estela de Luz y su experiencia audiovisual, fue el recurso de mezclas de diferentes ritmos musicales el día de su</p>

<p>también es un hecho que no necesariamente toda manifestación que haga usos de pantallas, deberá afectar a esos diferentes planos. Lo más probable es que las manifestaciones que ofrecen las pantallas, afecten solo en una dimensión emocional con fines propagandísticos.</p> <p>Ese es el caso de La Estela de Luz, cuya experiencia que propone es sobre todo emocional-estética y no reflexivo-ética. Por eso se reconoce su propuesta, más cercana a lo irracional, que a lo aleccionador-didáctico de otros monumentos. Es en ese sentido pura expresión, carente del sentido el cual se llenará de diferentes efectos en cada espectáculo que proponga. Por lo pronto, el primer resultado obtenido el día de su inauguración, fue una hibridación musical, que presentó como algo relevante la mezcla de música culta y popular: cliché que revela pobreza creativa en todos los sentidos y también de los participantes. Como complemento se requirió de fuegos artificiales y grandilocuencias, que no apelan a lo patriótico, quizá porque ese tema también dejó de ser del interés popular, siendo vital solo en los momentos de la construcción de la idea de patria y de los estados.</p> <p>De ese modo los símbolos patrios se mezclaron con los efectos “tecno”, propios de la cultura “electropop”, para de ese modo inaugurar algo concebido a destiempo.</p>	<p>inauguración, convirtiéndose en mero espectáculo, con muy poca relación con el reconocimiento de héroes patrios, al margen del discurso oficial de FC. De ahí que su posible explosión creativa, se quedó en un mero ejercicio de <i>remix</i> musical con fuegos artificiales. Eso recuerda que si bien el Rey Sol fue capaz de provocar una explosión de eventos regios, que obligaba a la más alta creatividad y siempre sometida a los gustos excesivos de ese monarca, en la actualidad los gobernantes contemporáneos y su poder, también se reconocen a través de sus espectáculos, que como se ve, son tan pobres en su concepción, como en el hecho de parecer el monumento en cuestión, un equalizador acompañado de sinfónicas, solistas y un ritmo electrotecno. Se puede comprobar la reiteración festiva en la siguiente liga:  <a href="http://www.youtube.com/watch?v=ZcsnsqAecBg">http://www.youtube.com/watch?v=ZcsnsqAecBg</a></p> <p>En síntesis, la propuesta dio como resultado una muy pobre hibridación creativa, ya que los aparentes opuestos que se ponen en relación a través de los juegos de luces, son predecibles y recurrentes desde hace ya algunos años. Por eso se puede concluir diciendo que hay una simulación elemental, a través de pobres artificios digitales y recurrencias carentes de creatividad.</p>
<p><b>2. Como ya se revisó en el primer capítulo, el proyecto de recuperación de la Avenida del Paseo de la Reforma, tuvo su origen entre otros motivos, en el recuperar zonas deshabitadas y también abandonadas. Ese es el caso del espacio donde se ubicó a la Estela de Luz, el cual está en el Paseo de la Reforma a la altura de las Rejas de los Leones en el Bosque de Chapultepec. Dice el arquitecto responsable César Pérez Becerril sobre la obra en cuestión:</b></p> <p>Fue así que decidimos hacer una infraestructura, hacer un espacio. Nuestra apuesta original es una plaza, cubrir Circuito Interior. Vimos que cuando se hizo Circuito, de una manera radical se cortó Chapultepec en dos, dejando un remanente perdido. Se trata de la posibilidad de zurcir de nuevo la ciudad con un espacio que dé la posibilidad de peatonalización, desde el oriente hacia la zona cultural (algo que actualmente está fragmentado). Es el engranaje de una parte de la ciudad administrativa, con la parte de la ciudad recreativa y cultural. Entonces, le apostamos al espacio, le apostamos a la gente; generando una infraestructura, una plaza. (Pérez <u>La estela de luz: monumento del Bicentenario y de su tiempo</u> 2009 7).</p> <p><b>Es en ese sentido el proyecto urbano de la ciudad e-barroca un espacio para su transformación y se demuestra que esa fue la intensión primigenia de la Estela de Luz. Cabe recordar que ese monumento, como cualquier otro, al estar sometido a la obsolescencia por no encontrarle sentido, resulta su propuesta inestable y también por eso distinta a otros modos de manifestaciones conmemorativas.</b></p> <p><b>En el futuro la transformación de los espacios urbanos, modificará la comprensión y el vivir de dicho monumento, sea esto por imposición caprichosa sobre su uso gracias al interés de los futuros gobernantes o por el real sentimiento de molestia todavía detectado en la población. Es bajo esos flujos socio-espaciales que la existencia de ese monumento, podrá ser expansiva o en su defecto decrecer hasta convertirse en un espacio urbano olvidado.</b></p>	

Posiblemente tenga un futuro más de tipo “escenario de conciertos masivos” y muy probablemente para ser el lugar donde se reciba el año nuevo en esta ciudad e-barroca, ya que como se vio, permite visualizar de manera grandilocuente los conteos que anuncian un final; mucho mejor que en la Plaza del Sol de Madrid o en Times Square en Nueva York. Por lo tanto, habrá que esperar las interconexiones que se construyan, las cuales siempre serán contradicciones del origen primigenio por el que fue creado dicho espacio macro-digital. Por lo que su temporalidad se debate entre su legitimación u olvido.

3. Si bien el urbanismo e-barroco sigue bajo ciertas condiciones ubicado dentro de la fragmentación (por ejemplo cuando se trata de la compra de bienes y servicios), sus características deben promover múltiples relaciones en la vida cotidiana y se sabe que las diferentes pantallas las intensificará. Cabe decir que si bien el proyecto urbano de la Estela de Luz aspira a lo anterior, es decir, generar “fans” que construyan lealtad ante ese símbolo de manera emocional, lo cierto es que solo se ha conseguido hasta ahora el desinterés por este espacio, ni aún considerando lo novedoso de sus recursos utilizados. Ni siquiera el día de su inauguración y los días subsecuentes, provocaron tumultuosos encuentros de convivencia, las razones son múltiples, pero se considera que en la medida que se promueva su interactividad e hipertextualidad, se consolidará un mejor futuro para este monumento. De manera simultánea, la conectividad que pueda conseguirse buscando abrir multirrelaciones, dependerá de las habilidades expresivas que se generen.

En síntesis, por factores que promueven la fragmentación (política jerárquica, torpeza expresiva, corrupción evidente, entre otros factores) es que la Estela de Luz no logró alcanzar las metas seductororas, que por sus propias características digitales puede perseguir. Lograrlas dependerá de superar la condición fragmentaria, para que se pueda intensificar los alcances que una pantalla digital puede lograr. Cabe señalar que de manera reciente ese espacio se ha convertido en un sitio de encuentro para los activistas de #yosoy132 (encuentros que se promueven por la redes digitales y que se conocen a través de otras pantallas), con esos eventos se logra una interrelacionalidad colectiva, mucho más cercana a la experiencia que aspira el e-barroco obtener, desde un planteamiento humanista.

Finalmente se puede concluir aseverando que si bien las pantallas resultan efectivas para producir experiencias emotivas y en convivencias multitudinarias, no se puede lograr lo anterior cuando se quiere imponer de manera autoritaria y evidente, la instauración de un nuevo símbolo, ni aún con los recursos tecnológicos más sofisticados, ya que debe de construir su legitimación, bajo estrategias hábiles de seducción, sin embargo, aquí privó la incapacidad de todos los involucrados: cero interacción, cero hipertextualidad, cero conectividad, el resultado es un alejamiento de la cultura digital.

#### 4. Tipo de pantalla: es un dispositivo de salida.

- La mayor de las veces buscan ser un espectáculo urbano. Esto se quiso cumplir en la Estela de Luz, ya que para eso fue concebida, pero falló.
- Requieren del uso de narrativas seductororas. En eso se tiene que trabajar, ya que sigue siendo pobre su expresividad, en tanto se le ha calificado como “un gran ecualizador” o la “Suavicrema”. Existen diferentes ejemplos que pudieran enriquecer la interactividad de ese escenario, como lo demuestran las propuestas como la Crown Fontaine de Chicago o los trabajos del Media Lab – Prado Madrid.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Revisar en <http://medialab-prado.es/>

- Su discurso es sobre todo una manifestación de la puesta en práctica de los dispositivos de memoria y un ejercicio de legitimación por parte de los grupos de poder. En ese sentido es evidente su fallida función de recuerdos de eventos patrios, por eso fue contraproducente su propuesta, ya que no consiguió la legitimación esperada y se obtuvo solo la indignación de los habitantes de la ciudad y del país.
- Requieren de un alarde de tecnología digital y en ese sentido cumple, aunque se nota un desconocimiento sobre los alcances que se pueden obtener con esos recursos, ya que hasta ahora su espectacularidad se reconoce pobre.
- Si bien pueden detonar manifestaciones masivas: físicas y virtuales, también pueden provocar encuentros cara a cara. Es factible la experiencia en estos dos universos, sin embargo se promueve hasta ahora las manifestaciones físicas con recursos virtuales, pero sobre todo por las personas críticas al sistema de poder dominante en el país.
- Son las que mejor expresan las condiciones de interactividad, hipertextualidad, conectividad de la era digital. No se cumple en este caso, queda mucho por ofrecer el monumento, la pregunta es ¿si se conocen sus alcances expresivos? o ¿si todavía interesan? Pero aún ¿estarán capacitados los responsables de poner en uso los dispositivos de seducción?
- Son promotoras de redes de conexión virtual. Esto es uno de los aspectos que quedan por potenciar, ya que las redes que se han generado, que por cierto han sido muchas, no son por iniciativa de los eventos propuestos por la pantalla; lo han sido por el disgusto de la gente sobre el monumento. Para corroborarlo, es suficiente que se busque en Internet sobre el monumento que se analiza. De manera alterna las conexiones que nombran a la Estela de Luz, es con el fin de convocar a los participantes de "#yosoy132".

Se pudo diagnosticar que posiblemente la Estela de Luz según los resultados anteriores, al ser un primer monumento que hace uso de recursos digitales y que considera de manera preponderante a las pantallas, sus resultados (al buscar fortalecer a los grupos de poder) son débiles como expresión de estrategias distractoras. Se debe todavía trabajar de manera intensa por parte de los responsables encargados del monumento, para que se logren los alcances que una pantalla con esas características (haciendo uso de los recursos digitales), puede conseguir como destacable proyecto urbano e-barroco en esta ciudad. Bajo lo anterior se puede reconocer que, se está en una etapa inicial en cuanto al uso de pantallas como dispositivo legitimador, seductor e interrelacional de los habitantes de esta urbe. Si bien pareciera que los planteamientos del proyecto y los objetivos que se persiguen, se reconocen claros y en sintonía con el incentivar actividades de espectáculo urbano, desde la seducción (característica fundamental de toda ciudad e-barroca), ya en la práctica se pierde el alcance de las metas.

Es bajo esa perspectiva que posiblemente este monumento que pudo ser un elemento urbano de legitimación para el gobierno que lo promueve, pero por múltiples razones



generó lo contrario y su materialización que bien pudo hacer olvidar los errores cometidos, se perdió por no llegar a ser totalmente fascinante.

Con base en lo anterior se puede establecer como primeros resultados no determinantes que, en esta primera etapa de e-barroco en lo urbano, la puesta en práctica de estrategias que fomentan la diversión y el entretenimiento, es con el fin de distraer sobre la posibilidad que tiene cualquier individuo-burbuja, con conexión a internet, a acceder a vastos conocimientos y de ese modo se limita la conformación de una sociedad con características críticas y reflexivas. Aspecto que no cumplió el monumento analizado y que contrariamente, promueve en la actualidad la reflexión de personas ante este fallido evento. Esas son características indeseables de gobiernos despóticos.

Por otro lado, si bien en el e-barroco es proclive a utilizar estrategias distractoras para mantener su hegemonía y el dominio de unos cuantos, estas estrategias son réplicas de aquellas que ya se conocían desde épocas anteriores. Eso hace ver que las pantallas y su uso interactivo tradicional (televisión, cine, video), siguen al servicio de los grupos de poder y aunque se les presente a los espectadores evidencias de sus abusos, resultan todavía más contundentes y efectivos los distractores, seguramente por conocer con detalle el uso de estrategias de seducción y doblegación. Sin embargo como se hace notar con el análisis, se dan las excepciones.

Un claro ejemplo de lo anterior es la Estela de Luz, donde no se logró el olvido de los abusos evidentes de su construcción, sin embargo, por múltiples variables, entre ellas la ausencia de compromiso social, es que no logró provocar una respuesta contundente de los individuos-burbujas indiferentes, más allá de la red; en donde sí se manifestó el descontento generalizado fue en el mundo virtual. Esa misma red ha reivindicado el simbolismo de ese lugar, al manifestarse y buscando la democratización de los medios, del espacio de convivencia y del país en general.

En síntesis, se reconoce que todavía se requiere más experiencia y conocimiento sobre lo que implica las prácticas sociales en la vida digital, es decir, en la comprensión del e-barroco, por parte del poder hegemónico político. Sin embargo, destaca que esa experiencia se ha consolidado a partir de aquellos mejor informados a través de las redes de colaboración digital, esos internautas activistas demuestran que es posible pensar en una auténtica ciudad con sociedades informadas y del conocimiento. Es posible pensar en un mundo de átomos democrático, como replica de las democracias digitales que comienzan a pulular en la dimensión digital.

En ese sentido es factible sostener que en el futuro crecerán los grupos que manifiesten descontento a través de la red, lo cual activará la participación de colectivos conscientes que confronten a las estrategias persuasivas que seguirán dominando los entornos virtuales<sup>73</sup>. Finalmente se sabe que son necesarios otros estudios para alcanzar una mayor certeza sobre lo expuesto, aunque no hay que olvidar que siempre existirá un nivel de incertidumbre, el cual no se puede reducir. Si bien este es un acercamiento sobre la comprensión de los entornos e-barrocos, que en la Ciudad de México se comienzan a experimentar y que acarrearán nuevas prácticas sociales a través del uso de sus pantallas. En ese sentido, no solo se debe atender el urbanizar el espacio, también debe de considerarse el tiempo de la nueva urbe.

---

<sup>73</sup> Se pueden encontrar muchos ejemplos en la red; entre algunos que son relevantes por pertenecer a personas que han sido perseguidas por sus gobiernos y han sido hasta encarcelados se encuentran los siguientes: el blog de Aliaa Magda el Mahadi <http://sisters.blogspot.eu/tag/arebelsdiary-blogspot-com/>; el de Tal al Mallouhi, prensa de conciencia <http://www.azibopress.org/?p=909>; el Facebook de Alaa Abdel Fattah <http://www.facebook.com/alaaosh>



Imagen 19. Apple ha empezado a 'vestir' el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco.  
([http://www.tecnoupdate.com.ar/page/1188/?fbconnect\\_action\\_+=myhome&userid\\_+=2](http://www.tecnoupdate.com.ar/page/1188/?fbconnect_action_+=myhome&userid_+=2))

### Capítulo 3

#### **La pantalla como metáfora del vestido en la ciudad-espuma: una condición e-barroca**

*... la libertad es un estado de ausencia susceptible de degenerar cuando los ciudadanos, agotados por la tarea de ser ellos mismos, sólo aspiran a humillarse y a dimitir, a satisfacer su nostalgia de servidumbre.*  
E.M. Cioran de Historia y Utopía

Este capítulo surgió de la siguiente pregunta: ¿por qué se puede asumir que las pantallas son una metáfora del vestir a la ciudad e-barroca? Cuya respuesta presume que cierta mutabilidad de la ciudad-espuma contemporánea es resultado del uso de las pantallas urbanas y estas pueden estudiarse como metáforas del vestido, las cuales buscan transformar a la ciudad de manera constante, ya que son consecuencia del e-barroco orientado a la dominación seductora de conciencias (ver Imagen 19).

Con el fin de ofrecer evidencias sobre lo anterior, será necesario revisar por un lado la noción del vestido en sus concepciones de moda y su relación con el poder; después será requisito explicar lo que son las metáforas, distinguiendo sus dos grandes territorios: por un lado los poéticos y los retóricos (que son los enfoques tradicionales) y por otro los cognitivos que si bien fueron identificados desde la antigüedad por Aristóteles, son recuperados y difundidos en años recientes por los estudios anglosajones. En este trabajo se utilizó el tema de las metáforas desde su acepción cognitiva y en su tipo estructural, de ese modo se relacionó a los campos cognitivos de la pantalla y del vestido como un posible modo de pensar, concebir y explicar algunos aspectos del diseño urbano contemporáneo. Finalmente se propone un modelo de análisis constituido por las aportaciones de toda la investigación, el cual se denomina: Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCe-b).

Cabe reconocer que el uso de pantallas urbanas es todavía emergente (con excepciones, como es el caso de las ciudades japonesas y en general las orientales o en Las Vegas), pero cuando se utilizan, sus resultados llegan a ser espectaculares la mayor parte de las veces (esa experiencia tiene similitud con el vestir noble en la era barroca, el cual se asociaba también con la espectacularidad). Se prevé, que se verán cada vez un mayor número de pantallas electrónicas en las urbes para distintos usos, con el fin de cubrir diversos aspectos de la vida cotidiana, entre ellos: los informativos, los comunicativos, los laborales, los económicos, los educativos, los estéticos, los religiosos, los históricos, el esparcimiento, entre otros y casi siempre provocando la emergencia de nuevas prácticas sociales, asociadas a una vida de confort, pero también sometidas ante el poder económico y político de ideologías dominantes de consumo. En ese sentido véase por ejemplo la visión de la ciudad de Corning en su versión 1 ([http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL\\_eZ38](http://www.youtube.com/watch?v=6Cf7IL_eZ38)) y también Corning versión 2 (<http://www.youtube.com/watch?v=jZkHpNnXLB0>); Masdar City en Abu Dhabi (<http://www.youtube.com/watch?v=8V7UpFOm8w0>) o el Project Natale de Xbox 360 (<http://www.youtube.com/watch?v=xxAutKFnw0M>); también se puede ver en el fallido proyecto Milo (<http://www.youtube.com/watch?v=NkSwDgnQC3g>), solo por citar algunas referencias actuales.

Ahora bien, la razón del interés por las pantallas se ha descrito ampliamente en el capítulo anterior al tratar sobre el e-barroco; agregando que se ha convertido en un tema constante al tratar de pensar a la ciudad del futuro, por ejemplo en las películas de ciencia ficción que prefiguran una urbe que está por venir: desde “Blade Runner” de Ridley Scott, “Equilibrio” de Kurt Wimmer, “Minority Report” de Steven Spielberg, entre una gran lista de filmes. Más allá de su reconocimiento ficcional, existe un uso auténtico dentro de nuevos proyectos urbanos, por ejemplo en The Allianz Arena en Múnich, Alemania; otro ejemplo es el El Cubo de Agua o el Greenpix, ambos en Beijin o The Grand Lisboa Casino de Macao, todos en China, también en The Khunsthau Art

Museum de Graz en Austria entre muchos otros ejemplos (ver Imagen 20). Todo lo expuesto hace suponer que la existencia de pantallas en cualquier ciudad será cada vez más común (aunque cabe recordar que su aparición dentro de la urbe data de hace varias décadas, a partir del uso de la bombilla eléctrica) y se presume pronto llegarán a ser dominantes en el diseño urbano de cualquier metrópoli e-barroca.

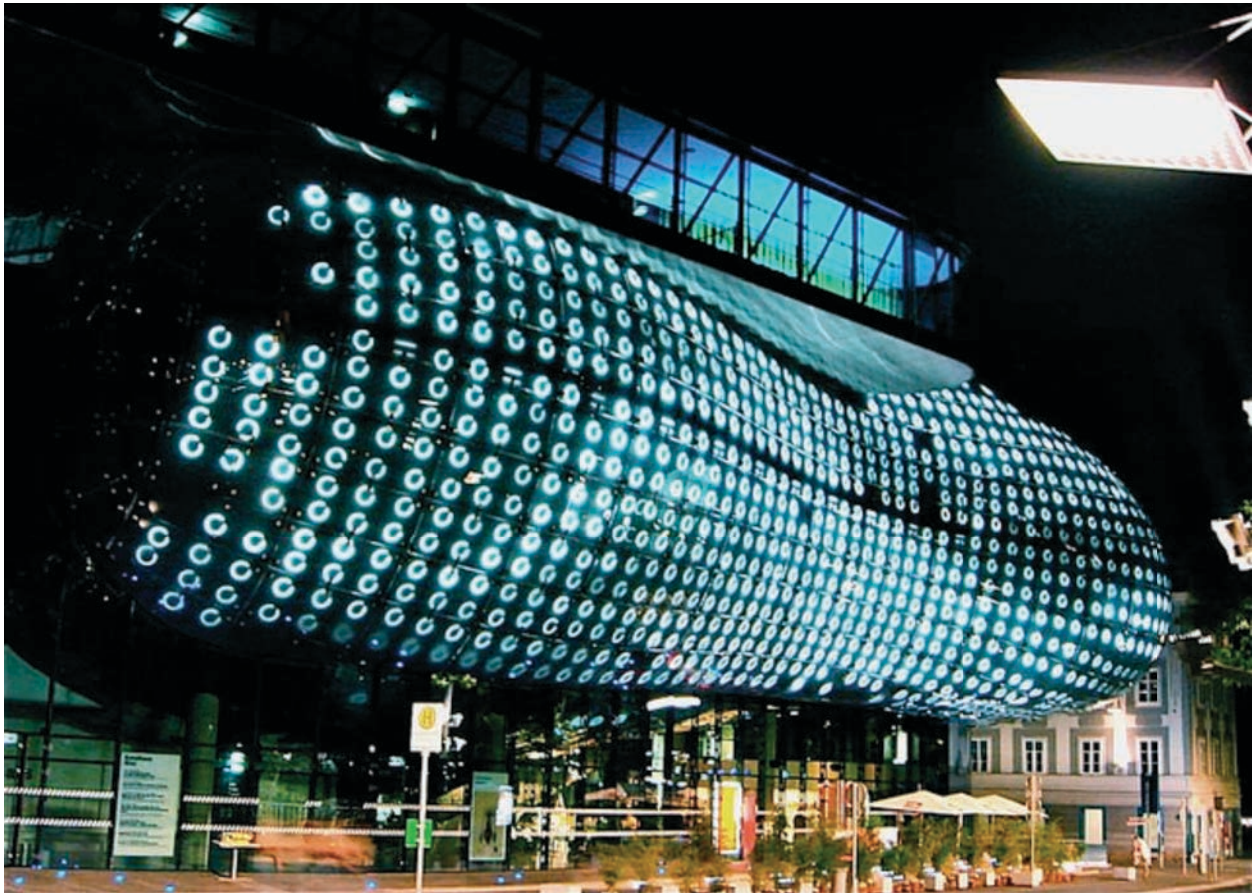


Imagen 20. The Khunsthhaus Art Museum de Graz en Austria, construido por Peter Cook and Colin Fournier, proponen una fachada BIX (combinación de "big" y "pixels"), está hecha de acrílico, que actúa como una pantalla gigante de dispositivo de salida. ([http://farm8.staticflickr.com/7162/6667213529\\_ce69dcfcab\\_z.jpg](http://farm8.staticflickr.com/7162/6667213529_ce69dcfcab_z.jpg))

Lo anterior provoca indagar por el tipo de poder que se despliega a partir de las pantallas, que se considera análogo y también consecuencia del soterrado poder del vestido. Este último se concibe como una muy antigua expresión humana e identificado desde la segunda mitad del siglo pasado, como un tipo de lenguaje desde perspectivas

semiológicas y también semióticas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (ver Barthes El sistema de la moda y otros escritos 2003; Lotman 1996; Bordieu Las herramientas del sociólogo 2004). Este trabajo busca evidencias que prueben como el lenguaje del vestido estuvo en relación con el juego de escenarios y de estrategias, para el ejercicio y mantenimiento del poder de una élite, que excluía a las mayorías fascinadas por el vestir de los poderosos. Si bien la práctica del vestir orientada al juego del poder surgió desde épocas remotas, resulta de interés destacar lo sucedido durante el barroco histórico, ya que se quiere comprender su recursiva utilización, pero ahora desde una condición metafórica emergente, expresada por el uso de las pantallas en la ciudad. En ese sentido se considera que, si bien la función del vestido desde la moda fue y sigue siendo una manera de ejercicio de poder, en tanto la moda surgió relevante y normativa entre las clases dominantes durante la era del barroco, excluyendo de su uso al grueso de la población que permanecía extasiada. Se considera que, ahora se utiliza ese mismo sistema, sus normas protocolarias y procesos del vestir, pero en nuevos códigos de cierto diseño urbano que hace uso de las pantallas. Desde esa perspectiva se presume que la función de un gran número de pantallas, tienen el fin de construir y mantener una ideología aspiracional, en relación directa con el consumo. Al mismo tiempo se convierten en recursos, que hacen uso de estrategias distractoras de problemáticas sociales fundamentales, que afectan a las poblaciones urbanas de la era contemporánea.

Considerando todo lo anterior, la meta es alcanzar un modelo para la comprensión del diseño urbano interesado en el uso de las pantallas, el cual debe ofrecer al mismo tiempo un modo de explicar cierta condición de transformación permanente de la ciudad y sobre su existencia mutable (contenidos de las pantallas), aunque también inmutable (estrategias de fascinación que imponen los grupos del poder). De esa manera se quiere dar a conocer, las dinámicas que ejerce y manifiesta el ejercicio (en algunos casos desmedido) del poder contemporáneo, con base en ciertos usos de lenguajes metafóricos expresados ahora a través de las pantallas. Al final del capítulo

se analiza a partir de una matriz de estudio denominado: Modelo de Análisis Metafórico de la Pantalla-Vestido (MAMPV) propuesto, un caso emblemático dentro de la Ciudad de México, el cual permite reconocer como se viste a la ciudad; recurso metafórico establecido a partir de la pantalla-vestido en la ciudad-espuma del e-barroco, y se integra al Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPV Ce-b) y con ello concluir esta investigación, sustentando la pertinencia de este modo de observar y pensar al nuevo diseño urbano, interesado por las tecnologías digitales.

Finalmente cabe aclarar que el uso de la metáfora de vestir la ciudad, surge por considerar que las superficies donde se ubican las pantallas, seguirían existiendo aunque no estuvieran ellas. Pero también se reconoce la metáfora de piel-pantalla, que define el uso de estos dispositivos en objetos de comunicación, que al quitarlas, desaparece la razón de ese objeto. Esta última metáfora no es de interés de esta investigación.

### **3.1. El vestido, la moda y el poder**

La función protectora del vestido se extiende hacia la generación de microclimas alrededor del cuerpo, lo cual ha permitido al hombre que llegue a conquistar todo los territorios del planeta, también que alcance el fondo del océano y pose su pie hasta en la misma Luna. Sin embargo el vestido también tiene otras funciones, entre ellas la de ser disfraz o de alterar al cuerpo; esta última postura es abiertamente contraria a la protección: "... las escarificaciones se infectan, los adornos deforman o mutilan, los maquillajes pueden envenenar..." (Yonnet Juegos, modas y masas 2005 227). Hay que considerar que los ropajes inapropiados en climas extremos atraen enfermedades, por ejemplo al mojarse y que al ser los vestidos pesados, retardan su secado; en otros casos también pueden alojar parásitos; no se diga en relación con las armaduras



medievales que resultaban una trampa para el que las portaba. Si se parte del supuesto que el vestido simplemente protege, con los ejemplos anteriores se demuestra que esto no necesariamente fue así, ni en todos los lugares, ni en todos los momentos, concibiéndose entonces el vestir como protección-desprotección. Por lo tanto, el vestido no debe verse exclusivamente en su función de protección, ya que desde una mirada más amplia, surge como se ha visto, una condición de contrarios, aspecto que seguramente llevo a estudiarlo en el siglo pasado no solo desde su dimensión cultural, sino también como lenguaje. Desde esa perspectiva se pueden identificar diferentes categorías, como las de prohibición-aceptación, pertenencia-exclusión, actualidad-desactualida, por citar solo alguna. Es por eso deseable tratar al estudio del vestido, desde una postura teórica que pueda dar cuenta de algunas de estas condiciones.

Siguiendo esa línea de trabajo, el vestido como lenguaje, ante todo informa sobre el género humano y sobre su cultura. Poco se agrega al decir que seguramente el vestido ha formado parte del hombre desde tiempos inmemoriales, sin embargo, no es tan común asumir que muy probablemente en las primeras épocas de su desarrollo en la era del *Homo Habilis*, su uso probablemente impulsó el surgimiento de normativas que llegaron a regular al clan. Escribe al respecto Frédéric Monneyron que:

... dedicarse a pensar en el vestido ya no como un potencial de error sino como modelo y matriz, ya no como elemento secundario, accesorio, sino como elemento primordial y fundador, determinante tanto de los comportamientos individuales como de las estructuras sociales. En resumen, da ganas de aceptar el reto de que en el origen fue él. (Monneyron 50 respuestas sobre la moda 2006 10)

Considerando lo hasta ahora dicho, cabe asumir que si bien la idea del vestir para protegerse manifiesta alguna razón, sobrepasa por mucho ésta condición como antes se planteó, ya que entre otras capacidades, el hombre tiende a adaptarse a casi cualquier ambiente extremo del planeta sin que el vestido sea determinante, ya que se

han generado diversos tipos de vestir que llegan a ser hasta paradójicos, ejemplo de ello son los gruesos tejidos oscuros de las mujeres del desierto sahariano del norte de África o las delgadas túnicas de los monjes tibetanos. Es por eso que la función original del vestido debe superar la idea ingenua de protección, por otra que suponga el surgimiento de una primigenia expresión cultural humana, asociada con el uso del poder impuesto a través de la norma de uso e inculcada como un deber, sobre colectivos dóciles que así lo asumieron. Esa condición categorial de permitir-prohibir, probablemente hizo surgir una identidad colectiva, pero también jerarquizada desde las primeras etapas humanas. Gracias a lo anterior, es posible decir que una de las primeras manifestaciones de construcción de regulaciones sociales, se dio seguramente a través del vestido (por ser una construcción expresada por la diferencia), mucho antes que surgiera cualquier tipo de manifestación lingüística, aunque tal supuesto no es de interés comprobar en este trabajo, pero si de manifestar su antigüedad como hecho definitorio de la emergencia de futuras normas y de los grupos que las imponen.

Al ser el vestido un primer modo de distinción primordial del ser humano *versus* ser animal, ya que como dice Entwistle:

El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. La desnudez es totalmente inapropiada en casi todas las situaciones sociales e incluso en situaciones donde se exhibe demasiada carne (en la playa, en la piscina, incluso en el dormitorio); es probable que los cuerpos que se encuentren en estas situaciones vayan adornados, aunque sólo sea con joyas o con perfume... (Entwistle El cuerpo y la moda. Una visión sociológica 2002 19)

Es por eso que aquellos que pueden describirse como seres humanos desnudos, en realidad su condición difiere de esto en tanto tienen tatuajes, escarificaciones, collares, u otro tipo de aditamentos o peinados especiales que hace que ellos se reconozcan vestidos. Dice al respecto Paul Yonnet que "... parecen desnudos, pero no lo están"

(Yonnet 227). Agrega que un ser humano totalmente desnudo es remitido al reino animal (Yonnet 232). Es por eso que el primer desafío a la animalidad pasa siempre por un vestido y un peinado, aunque es una primer diferencia que solo distingue hombre/animal y que corresponde a sociedades poco diferenciadas. Otra situación prevalece en sociedades muy diferenciadas en relación y gracias a sus diferentes modos de vestir.

Con base en lo anterior, es plausible establecer que posiblemente el lenguaje del vestido contribuyó a la concepción de la categoría primigenia de *tótem* y *tabú* o en su defecto, será una manifestación cobijada sobre ella (Lévi-Strauss Las estructuras elementales del parentesco 1998 569). En ese sentido, se puede establecer el siguiente eje analítico:

Animal/Hombre vestido = norma primigenia que integra o excluye.

Eje que subsiste y explica toda condición reguladora, como la de la ciudad-espuma contemporánea, a partir de lo que se puede o no se puede hacer en el diseño urbano, al mismo tiempo de lo que se debe o no sancionar en la ciudad.

Por otro lado hay que aclarar que la historia del vestido tradicionalmente ha sido abordada por estudios de tipo diacrónico, lo cual implica una serie de estilos por cada época en occidente, sobre todo en Europa. Aunque se pueden encontrar otras perspectivas de estudio, como la que ofrece Paul Yonnet, en relación con tres distintas periodicidades en el vestir, las cuales son: ciclos breves (de algunas semanas a tres años y que bien puede responder este ciclo por lo que se conoce por moda), ciclos medianos (algunos años), ciclos muchos más largos que llegan a formar parte de la cultura y que se reconoce en los trajes denominados típicos de una región (Yonnet 225). Agrega este autor que los cambios en el vestido no se dan necesariamente por un vaivén, ya que incluyen una multiplicidad de variantes que convocan el estudio

desde lo filosófico, lo sociológico, lo histórico, lo etnológico, lo económico, lo psicoanalítico, lo psicológico, lo medicosanitario, lo semiológico, semióticos, etcétera. Con esto se evidencia la necesaria participación de la transdisciplina, para la comprensión del lenguaje del vestido, con el fin de justificar los ejes y vínculos analíticos que se construyan, entre los diferentes campos de estudio seleccionados.

Finalmente, para lograr los propósitos establecidos en este subtema, primero se plantearán aquellos aspectos necesarios y relevantes que contribuyan a entender al vestido como lenguaje; posteriormente se identificará la relación del vestido con la moda, por ser su más influyente manifestación en las sociedades urbanas contemporáneas; por último se relacionarán los modos del ejercicio del poder desde la seducción en épocas recientes, postura que ya era conocida desde el barroco histórico y que ahora se presume que resurge en la ciudad-burbuja e-barroca. Cabe agregar que cuando resulte necesario establecer un abordaje de las periodicidades de uso del vestido, se hará uso de ejes diacrónicos, aunque sus temporalidades no necesariamente sean lineales.

### **3.1.1. El lenguaje del vestido**

Los estudios del lenguaje se pueden organizar en dos grandes líneas de reflexión: aquellas que se engloban en las denominadas teorías de la significación y que comprenden a las teorías lingüísticas sincrónicas, las pragmáticas y la filosofía analítica por un lado; por otro las teorías de la interpretación que van, de las hermenéuticas de los libros sagrados a las contemporáneas. La semiología entra dentro de las teorías de la significación, bajo la perspectiva de la tradición moderna; fue una enfoque paradigmático que dentro del pensamiento dialéctico, influyó sobre otros campos disciplinares que en apariencia se concebían entre ellos diferentes, pero que fueron tratados de manera similar, es decir, de manera estructural y que por eso ahora se conciben pertenecientes a un mismo plano de realidad, el cual puede identificarse bajo

la concepción de perspectivas binarias. A propósito de lo anterior dice Jean Baudrillard que: "... es la lógica binaria la esencia de la modernidad." (en Croci Los cuerpos dóciles 2000 21) y el modelo representativo de la misma fue entre otros paradigmas, la semiología.

La semiología surgió como una teoría de estudio desde la lingüística sincrónica y fundó en el siglo XX al estructuralismo, a partir de los trabajos iniciales de Ferdinand de Saussure (Saussure Curso de lingüística general 1994) elaborados y expuestos a finales del Siglo XIX y principios del XX. Los elementos claves de esta nueva lingüística se sustentan sobre los siguientes supuestos:

- A) El lenguaje es el principio de la cohesión social, aunque requiere de procesos psicológicos; por eso su tabique fundamental es el signo que es una entidad psíquica, el cual se conforma de una parte sensible o significante: que también es su imagen acústica y contenedor, además de ser lineal; la otra parte es el concepto o significado: idea y por eso es el contenido.
- B) El signo siempre es arbitrario y no fue de interés en su estudio la subjetividad, ni la historia; por eso se centró su estudio en una investigación objetiva y por eso científica según los cánones de la época.
- C) El lenguaje es una condición abstracta que solo se manifiesta en la lengua, la cual se descubre como norma, por otro lado está el habla, que es el uso que se hace de los signos respetando o transgrediendo a la lengua o las normas.
- D) Los signos se encuentran siempre en relación y nunca de manera independiente, por eso son sintagmas y por eso se requiere entender el sistema de los signos por medio del análisis, lo cual explica su significación, que es consecuencia de la relación del significante y del significado, y a través del valor.

Prevalecía la idea en la lingüística sincrónica que había un lenguaje natural y que se reconoció como el oral, aunque podían identificarse otros lenguajes como los gestuales, el de las señales, el de los uniformes, entre muchos otros. Es en ese sentido que se consideró la necesidad del surgimiento de una nueva ciencia que estudiara a los signos no lingüísticos y que se llamaría semiología, la cual estudiaría a todos los signos, con excepción de los lingüísticos. Sin embargo, algunos teóricos aceptaron que todo era modelado por lo lingüístico. (Barthes La aventura semiológica 1990)

Al final del siglo XX se cuestionaron los anteriores supuestos por muchas razones, entre ellas: el que los signos no refieren sino a otros signos de corte ideológico, es decir, son simulacros, aspecto que ya antes había señalado Roland Barthes en Mitologías 2006, Julia Kristeva (Kristeva El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística 1999), Jean Baudrillard (Baudrillard Cultura y simulacro 1998) y muchos críticos inscritos dentro de la posmodernidad (Lyotard La posmodernidad (explicada a los niños 1992). En síntesis, se puede establecer que el pensamiento moderno desde lo lingüístico, llevó a reconocer que la realidad es un simulacro el cual remite solamente a signos, es decir, nunca a una experiencia real, sino solo a la construcción de una realidad, la cual es lenguaje que se manifiesta de manera múltiple y diversa.

Sumado a lo anterior, este trabajo considera que muy probablemente uno de los primeros lenguajes que desarrolló el ser humano desde su nacimiento fue el gestual (Alberro Lenguaje y escritura: sus orígenes. Parte I: origen del lenguaje 2001), seguido del visual y uno de los últimos seguramente fue el lingüístico y por eso se ha pensado tan fundamental (en esto último hay divergencias, ya que el dominio de lo lingüístico lo acepta Roland Barthes [Barthes 1990] en algunos trabajos, a diferencia de Ferdinand de Saussure [Saussure 1993] y Yuri Lotman [Lotman 1999] que llegan a rechazarlo). Lo relevante de los enfoques estructurales radica en los siguientes puntos: primero el binarismo de su formulación que construye siempre categorías, cuyos antecedentes

datan desde épocas del racionalismo barroco propuesto por Descartes, cuando separó al hombre en mente y cuerpo; segundo, el lenguaje oral que se califica como natural y él cual modela a los demás lenguajes, lo cual se llega a privilegiar; tercero, su modelo teórico sirve para estudiar cualquier objeto empírico de interés concibiéndolo como un tipo específico de lenguaje, pero desde realidades binarias; cuarto, es un ejemplo claro del pensamiento moderno.

Bajo ese modelo estructuralista Roland Barthes se interesó por el estudio de los textos escritos de la moda cuando analizó al vestido e identificó como “hablas” diferentes a tres de sus estructuras: tecnológicas, icónicas y verbales (Barthes 2003 22); consecuencia de lo anterior es que bajo ese enfoque, reconoció que le parecía pobre el estudio de las ropas y muy rico el estudio lingüístico. Al margen de la pertinencia y las condiciones de su acepción, el modelo de análisis de Roland Barthes partió de identificar a las relaciones reconocidas a partir del sistema normativo (paradigma) y del sintagma como hablas. Para la descripción verbal del vestido, tanto para su fijación, como para su exploración o énfasis, se conformó con manifestar un cierto ser del vestido y al mismo tiempo afirmó que:

... el fin mismo de la descripción es orientar el conocimiento inmediato y difuso del vestido-imagen por un conocimiento mediato y específico de la Moda. Resurge aquí la diferencia notable, de orden antropológico, que opone mirada y lectura: el vestido-imagen se mira, el vestido descrito se lee, y probablemente esos dos usos correspondan a dos públicos distintos [...] La imagen suscita una fascinación, la palabra una apropiación: la imagen es plena, es un sistema saturado; la palabra es fragmentaria, es un sistema disponible: reunidas, la segunda sirve para *decepcionar* a la primera. (Barthes 2003 34-35)

De lo anterior se desprenden nuevos ejes analíticos:

Vestido =	Lenguaje conformado por un sistema (paradigma) y un uso (sintagma)	
Imagen del vestido		Escrito del vestido
Fascinación		Apropiación, pero decepciona a su imagen

Cabe decir que esa manera de abordar el estudio del lenguaje del vestido, si bien facilitó en principio identificarlo como un sistema, también dejó de reconocerse su validez por algunos de sus promotores, al anularse el interés científico de su propuesta y por no asumirse los límites de sus alcances. Si bien no se pretende decir que el modelo estructural es fallido, si resulta necesario el reconocer que sus alcances tienen límites, es decir, que como modelo emergente del pensamiento moderno, requiere necesariamente definir sus fronteras, las cuáles el mismo modelo no permite rebasarlas, por no concebir esa posibilidad. Dicho lo anterior, será de interés considerar los ejes analíticos anteriores, para la construcción de la matriz de estudio que se quiere generar y con ello estudiar a las pantallas urbanas, con las limitantes que esto traiga.

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo pasado, surgieron otros acercamientos al análisis del vestido, desde otras latitudes y bajo la llamada semiótica de la cultura, cuyas aportaciones se pueden rescatar para este trabajo, para con ello hacer frente a la condición de fronteras que el anterior modelo no considera. En ese sentido este enfoque ofrece un modelo teórico alternativo al pensamiento moderno.

La semiótica de la cultura nació en 1970 con la cuarta escuela de verano de Tartú (Lotman 1999), aunque se pueden rastrear sus antecedentes en años anteriores. Los principales intereses trabajados por esa escuela versaron sobre la:

- a) Integración de aproximaciones extrínsecas e intrínsecas.
- b) Imposibilidad de estudiar los textos fuera de la historia.
- c) El texto literario como producto de una pluralidad de códigos.



- d) Los sistemas semióticos identificados como modelos que explican el mundo y que, al hacerlo, lo construyen.

Bajo este modelo la cultura se reconoció conformada por una pluralidad de textos, por eso todo lo ve como un texto y a la vez constituida por otros textos. En ese sentido el vestido puede identificarse como un texto más, que se conforma a su vez por una multiplicidad de textos. También resultó de su interés el establecer la manera en que sus sociedades determinan: lo propio-lo ajeno, lo central-lo periférico, el nosotros-los otros, esto-aquello, interior-exterior, centralismo-periferia, terrenal-sobrenatural, agentes benéficos-agentes maléficos, entre otras categorías.

Con base en lo anterior, se explica como es que conciben los grupos sociales una orientación tanto recta como invertida, según valla del centro al exterior o viceversa. De ese modo el interior se piensa organizado y pasa lo contrario con lo exterior. Lo “in” es el linaje, la tribu, lo propio. Lo “ex” son los pueblos ajenos con sus linajes y tribus. Dice Yonnet al respecto:

Llevar vestidos informa sobre el hecho de quien los lleva pertenece al género humano, y ésta es una señal global de reconocimiento. La vestimenta autoriza la comunicación en el seno del grupo y a menudo sólo a esto se limita el concepto de “hombre” en numerosas sociedades; más allá están los bárbaros. Pero, por regla general, el papel del vestido no se reduce a informar tan sólo de la identidad de los hombres que componen el grupo, marca sus divisiones internas, de manera que el vestido permite no sólo la identificación de lo que une, sino también de lo que separa. (Yonnet 233)

También se supera el considerar aisladamente la literatura, el mito o el folklore, para estudiarlos como sistemas unidos por la cultura. De manera simultánea se concibe que hay niveles de modelización donde el primer lenguaje es el natural y corresponde al verbal, pero a diferencia de lo propuesto por Roland Barthes, se presume limitado respecto a los otros lenguajes que tienen además de su propio lenguaje, la

modelización de lo lingüístico. Es de ese modo que la literatura se reconoce como fenómeno cultural, además de ser (o por ser) un hecho de comunicación específicamente dotado de un lenguaje propio: por un lado el de la literatura y por otro el lingüístico. En ese sentido, este planteamiento se puede asumir similar a la concepción barthesiana, donde el vestido tendría un lenguaje propio y por otro estaría supeditado al lingüístico o natural. La diferencia notable radica en que para Yuri Lotman será mucho más rico el lenguaje del vestido o el literario, que el lenguaje natural.

Con la Escuela de Tartú se reconoce un dinamismo en la cultura, cuyas tendencias fundamentales son: el aumento de la diversidad o el aumento a la uniformidad. Siguiendo esas opciones se puede reconocer que la propuesta de Paul Yonnet antes expuesta como “periodicidades de uso” del vestido, no es otra cosa que la manera en como una sociedad se relaciona con la dinámica cultural, en relación con las tendencias en las prácticas del vestir en sociedad, es decir, aceptando el cambio (moda) o la tradición en el uso de ropajes (traje típico). De lo anterior se desprende un eje más de análisis que explica lo cambiante y lo estable desde el vestir:

Vestido	Uniformidad: tradición
	Diversidad: moda

Por otro lado, es posible que las manifestaciones externas a una cultura se conviertan en la promesa de estabilidad de esa misma dinámica. De ese modo resulta necesaria la noción de semiosfera, como espacio de sentido que promueve y protege a toda producción cultural de otras semiosferas: “... semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman 1996 24). Una semiosfera está constituida de manera diacrónica por los distintos tiempos de sus textos actuales y del pasado, por lo que no se puede hablar exclusivamente de los procesos sincrónicos en los lenguajes de la cultura, de ahí su alejamiento con el estructuralismo. Además la semiosfera tiene un carácter delimitado y por eso su

función es limitar la penetración de lo externo, también lo es el de filtrar y adaptar para garantizar la identidad cultural; un rasgo importante es que hay más actividad en su periferia que en el centro por ser este más denso y estático.

Es por eso que ante la noción de frontera, toda cultura genera a sus bárbaros, los cuales se ubican fuera de la semiosfera, ese es el espacio extrasemiótico o alosemiótico y lo que desde un punto de vista interno de una cultura dada se percibe como un mundo externo, desde otro observador que sea externo puede verlo como centro y periferia al interior de su espacio de sentido. Para Yuri Lotman las fronteras son espacios dinámicos y son el resultado de los ejercicios de traducción o de bloqueo de nueva información que aspira a traspasar las barreras de toda semiosfera. Por eso las fronteras pueden entenderse también como límite a través del vestido que abre relaciones "... entre el yo y los demás es la interface (sic) entre el individuo y el mundo social, el punto de encuentro entre lo privado y lo público. Este encuentro entre la experiencia íntima del cuerpo y el ámbito público, mediante la experiencia de la moda y el vestir..." (Entwistle 21)

Lo anterior resulta un punto crucial para este trabajo, ya que se puede captar que el vestido permite no sancionar al ser social, siempre que se sigan las reglas impuestas por la comunidad que lo regula y contiene, ya que la desnudez o el mal uso de las reglas del vestir es algo privado y por eso restrictivo. El vestido es en ese sentido un puente que traspasa o frena en las fronteras de las semiosferas, ya que al vestarnos "... lo hacemos dentro de las limitaciones de una cultura y de sus normas, expectativas sobre el cuerpo y sobre lo que constituye un cuerpo «vestido»." (Entwistle 25) Por todo eso, el vestido convoca a la noción de fronteras y el vestir es una acción de estar dentro de esos límites o traspasarlos, también es la línea divisoria entre lo público y lo privado; por eso la función de frontera del vestido resulta destacable en esta investigación y hasta ahora de poco interés para los estudiosos del tema. De lo anterior se desprende el siguiente eje analítico, con dos momentos, uno como nombre y otro

como acción:

Vestido = frontera / Vestir = estar dentro o fuera de la frontera

Por otro lado cabe preguntarse ¿sí al instaurar fronteras el lenguaje del vestido, requiere por eso de traductores? La respuesta implica asumir desde la semiótica de la cultura, que al ser concebido el lenguaje del vestido como productor de fronteras, se necesita implicar la existencia de detonadores de prácticas de traducción entre diferentes semiosferas, para mediar el paso de información e interacción, influyéndose y transformándose recíprocamente, las semiosferas participantes. Es de ese modo que por ser reconocido el vestido en este trabajo, como constructor de fronteras, al mismo tiempo también se puede pensar similar, desde la era electrónica, a la interfaz<sup>74</sup> que abre o no a la interacción a través de diálogos, entre burbujas urbanas. Y al concebir al vestido también como una interfaz, es evidente asociarlo con las interfaz que se manifiestan en la era digital a partir de sus pantallas. Desde esa inferencia es que vestido-pantalla cobra sentido y utilizando lo dicho en su relación de interfaz, surgen nuevas categorías de interés para este trabajo:

---

<sup>74</sup> La interfaz se utilizará en su uso con el usuario, con el fin de comunicarse con máquinas, sobre todo computadoras; son fáciles de entender y de utilizar, tradicionalmente incluyen a teclados y *mouse*, pero con las nuevas pantallas *Touchscreen*, estos últimos se incorporan virtualmente dentro de la misma pantalla. Las funciones principales que se reconocen son:

- Puesta en marcha y apagado.
- Control de las funciones manipulables del equipo.
- Manipulación de archivos y directorios.
- Herramientas de desarrollo de aplicaciones.
- Comunicación con otros sistemas.
- Información de estado.
- Configuración de la propia interfaz y entorno.
- Intercambio de datos entre aplicaciones.
- Control de acceso.
- Sistema de ayuda interactivo.

Vestido-pantalla=interface	Frontera-Origen
	Diálogo-Monólogo

Por lo dicho hasta ahora, la pantalla digital del e-barroco, parece aún al vestido y por lo tanto, debe guardar reminiscencias del uso del vestido, durante el barroco histórico. Las evidencias surgen al saber que tanto la pantalla como el vestido, sobre todo del que cambia constantemente, busca la espectacularidad, que es la estrategia distractora que utiliza el poder hegemónico a través de la fascinación desde épocas anteriores. Se busca desde esa fascinación el consumo: antes de minorías, ahora se incluye a las mayorías.

También es mejor para el vestido la imagen que lo oral, en tanto la primera contribuye a las fascinación y el otro a la apropiación, pero este último al final decepciona; esa también es una condición de las pantallas, que buscan sobre todo las fascinación a través de sus interfaces y nunca la decepción, que también se puede dar (como ya se vio con la Estela de Luz y de ahí su fracaso).

En cuanto a la categoría mutabilidad-estabilidad, en el caso del vestido se reconoce por la moda o el traje típico; en el caso de la pantalla tendrá también que manifestarse y quizá sea por un lado que se dé la mutabilidad en aquellas pantallas cuyos contenidos buscan dar información múltiple y variada (fundamentalmente serán los contenidos de las pantallas publicitarias), diferente de aquellas pantallas que ofrecen un recurrente paquete de información (en este rubro están las viejas pantallas de neón y también aquellas que se utilizan como instalaciones artísticas o con un fin anecdótico como el *video mapping*<sup>75</sup>).

<sup>75</sup> El *video mapping* es la técnica que se utiliza en ciertos eventos espectaculares como el que anualmente se presenta en San Luis Potosí, México, al servir ciertas fachadas, como pantallas donde se proyectan diferentes imágenes, que hacen que se transformen durante el espectáculo esos lugares. Es por lo tanto una técnica de las pantallas de proyección de luz.

Por otro lado, al evidenciar condiciones similares, vestido y pantalla pareciera que son manifestaciones de lenguaje similares. Bajo esa línea de ideas, sí se está de acuerdo con Yuri Lotman cuando este dice que "... el diálogo precede al lenguaje y lo genera" (Lotman 1996 35), lo cual implica la posibilidad del monólogo también, que es interrelación e imposibilidad de la primer condición. Entonces cabe identificar la existencia de una condición de diálogo y también de monólogo, tanto en el vestido como en la pantalla. En el caso del vestido esa condición se explicó antes con suficiencia y en el caso de la pantalla es su propia esencia, ya que como interfaz provoca o no el diálogo. Cabe señalar que la imposibilidad de diálogos surge en núcleos densos que impiden mutabilidad, la cual se aligera en las fronteras que pueden o no favorecer las construcciones de puentes entre lo interno y lo externo. Es por eso que desde la noción de interfaz-frontera, tanto pantalla como vestido-moda nacen para posibilitar los diálogos.

En épocas recientes Paul Yonnet (Yonnet 2005) propone estudiar al vestido a través de otras categorías, con el fin de detectar el tipo de información que transmite, estas categorías son:

1. División por sexos, es decir la manifestación del dimorfismo sexual que manifiesta cada sociedad y que registra diferentes grados de violencia. Cabe decir que no hay propiamente vestidos masculinos o femeninos, estas diferencias cambian y dependen de lo que entienda por ello una comunidad.
2. División por edad la cual describe más que los años que se tiene y que facultan para usar ciertas vestimentas y dar información en ese nivel.
3. División por posiciones sociales que informan sobre la fortuna, el rango, la clase, la casta, el poder en otras condiciones del que las porta, a través de sus vestimentas.

4. División de la actividad por prescripciones sociales de los trabajos o no trabajos a realizar, sean militares, oficios, deportes, ocio, entre otras. Se llega a sancionar o impedir el realizar una actividad para quien no utiliza la vestimenta adecuada. Se construye un código estricto para el uso del vestido en cualquier actividad, en relación directa con la tecnología adecuada a su diseño y producción: el color de los cuellos es importante (blanco y azul por ejemplo), así como su limpieza o suciedad.
5. División de las culturas es la evidencia de las diferencias internas de cada mundo, adquiridas o impuestas: occidente, musulmanes, orientales, africanos, indios, etcétera.
6. División de lugares y momentos considera de manera puntual las características tanto espaciales como temporales de cómo se viven y utilizan los vestidos, apegados a los calendarios y horarios que establece una comunidad. Se deja ver que la vestimenta nunca es neutra sino que depende de las particularidades de toda sociedad.
7. División de estados sanitarios en cuya información denota una comunidad su manera de establecer estados de salud o de enfermedad, por ejemplo en el embarazo, entre los internos de los hospitales, en los dementes, en los atletas en sus diversas manifestaciones.
8. División de las costumbres que ofrece información sobre el estado matrimonial y de las prácticas sexuales, cuya codificación puede llegar al extremo de indicar, por ejemplo, los roles preferidos en el campo homosexual.
9. División de las posiciones politicoideológicas y religiosas que representa una evolución que va de un vestido que define el nivel social al que define la división de lo politicoideológico en una democracia, y que incluye el sentir institucional religioso.

Es probable que algunas de estas categorías sean de utilidad para el estudio del vestido en relación con la moda, que se presenta a continuación, sin buscar presentarlas en el orden como las supone Paul Yonnet.

### **3.1.2. El vestido como moda**

Cabe reconocer que los usos prehistóricos del vestido han cambiado sobremanera en relación con sus funciones contemporáneas, sin embargo se mantienen reminiscencias en la actualidad, que han sido consideradas en algunos trabajos recientes, por ejemplo con el lujo del cual dice Gilles Lipovetzky que:

Nadie pone en duda que los pequeños grupos de cazadores-recolectores del paleolítico tuvieron un nivel de vida objetivamente bajo. Tanto sus viviendas como su vestimenta son rústicas, y sus utensilios poco numerosos. Con todo, aun cuando no fabrican bienes de gran valor, eso no les impide, con ocasiones de las fiestas, engalanarse y admirar la belleza de sus ornamentos. Por añadidura, y sobre todo, les permite vivir una especie de abundancia material, correrse una juerga durante los festejos, gozar de tiempo libre y de una alimentación suficiente conseguida sin gran esfuerzo. Adoptando una actitud de despreocupación deliberada con respecto al mañana, festejan y consumen de una sola vez todo cuanto tienen a la mano, antes que hacer acopio de reservas alimentarias.[...] Una ética del lujo sin objeto fastuoso: tal es la lógica del lujo paleolítico. (Lipovetsky y Roux El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas 2004 22)

En el anterior párrafo se quiere resaltar el “engalanamiento y la belleza de los ornamentos”, ya que es algo que ha sido reconocido en objetos antiquísimos como el de las tallas en hueso de la llamada cultura Aziliense<sup>76</sup>. Ese dato puede identificarse como un antecedente del lujo contemporáneo, que si bien en el pasado se centraba en

---

<sup>76</sup> El Aziliense es un periodo de la prehistoria, que se reconoce como la fase inicial del mesolítico. Su denominación proviene de la zona donde se encontraron tallas en hueso ricamente ornamentados, así como representaciones pictóricas estilizadas en los Pirineos Franceses, primero en el yacimiento de Mas d’Azil. Este nombre lo propuso È. Piette en 1889 para referirse a un grupo cultural que vivió entre Francia, Cantabria y Asturias.



el derroche, ahora corresponde sobre todo a la cultura del consumo de excesos y muy en relación con la noción de moda, cuyo surgimiento data de épocas más recientes en occidente.

Si el lujo hunde sus raíces en la noche de los tiempos, la moda, con sus variaciones perpetuas, su estatización del vestir, su trabajo sobre las formas del cuerpo, constituye una ruptura, una invención social histórica de Occidente. Data de mediados del siglo XIV. Una nueva manifestación social del derroche ostentoso se abre paso bajo el signo de la antitradición, de la inconstancia, de la frivolidad. Hasta entonces los cambios vestimentarios eran poco frecuentes, si no excepcionales. (Lipovetsky y Roux 2004 43)

Es de poco interés para esta investigación el establecer el origen de la moda, aunque es importante relacionar su origen con el surgimiento de las llamadas “leyes suntuarias” (*sumtuaria leges*), que si bien datan de la época de los romanos republicanos, cayeron en desuso en tiempos imperiales, pero resurgieron y se legitimaron por los nobles sobre todo en la alta Edad Media. Es de ese modo que:

... a partir del siglo XIV, la civilización occidental ve surgir dos series de fenómenos llamados a ocupar un lugar determinante en el lujo moderno: las antigüedades, por una parte, y la moda por otra. Si bien tales fenómenos ponen de manifiesto, sin la menor duda, una misma tendencia a la estatización de los gustos en los medios acaudalados, no por ello expresan en menor grado dos orientaciones temporales divergentes, pues el primero se halla centrado en el pasado y el segundo en el presente. (Lipovetsky y Roux 2004 41)

Se puede destacar del párrafo anterior que los grupos en el poder son los que imponen las reglas del vestir y los súbditos siempre deben acatarlas, si esto se logra o no es tema de otra investigación, lo que importa hacer notar es que la moda se impone y nunca es un acuerdo. En ese sentido se convierte en una semiosfera, donde sus participantes se encuentran en el centro y los espectadores en la periferia, los ajenos a

ella son los disidentes y también los bárbaros del sistema moda.

Por otro lado, la moda como construcción puede ser explicada por la noción de campo propuesto por Pierre Bourdieu (Bourdieu El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura 2010), que es el espacio de acción social donde convergen diferentes instancias que detonan dispositivos de producción, circulación y consumo, que llegan a legitimar y estimar al producto que se conciba preferente dentro de ese campo, según sus reglas y el tipo de capital que se ponga en juego por sus participantes. Un ejemplo de ello se descubre cuando, al revisar la moda como una práctica oficial encaminada a lograr objetivos de activación comercial y prestigio nacional, se dice que se desarrolló de manera contundente a partir de un proyecto totalmente definido por el rey Luis XIV de Francia y el sistema absolutista impuesto por él a través de la casa Borbona. En ese proyecto se engarzaron distintas variables a saber, entre ellas un interés por destacar a la corte francesa como las más relevante e influyente de Europa; también el poder de decisión del rey sobre la totalidad de la vida cotidiana a través de estrictos códigos protocolarios y la sumisión de los nobles a los mismos dentro de la nueva corte de Versalles. Se une a lo anterior el que ese reinado fue uno de los más largos que han existido y que se coronó con el reconocimiento de las demás cortes reinantes que consideraron a la francesa como “la corte más refinada y digna de imitación”. Al respecto dice Stuart Ewen:

Durante el reinado de Luis XIV la monarquía acordó con el capitalismo mercantil establecer la superioridad de Francia como vendedora de estilo. El principal asesor financiero del rey era Jean Baptiste Colbert, hijo de un comerciante en ropa de Reims. Colbert cosió sus raíces comerciales con el esplendor de la corte [...] Básica en su noción de gusto era la promoción de las industrias de estilo francesas, a las que distinguía su capacidad para construir y comunicar una apariencia aristocrática. Desde esa época ha sido legendario el predominio de la *haute couture* francesa. (Ewen Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea 1991 48)

Ese exitoso proyecto francés fue el resultado de la participación de distintos sectores que se pueden identificar con la perspectiva de campo de quienes tienen el capital económico y que detona al capital cultural, desde la perspectiva Pierre Bourdieu, ya que en el confluyeron acciones y reglas encaminadas al servicio de una misma meta. De ese modo se logró la construcción de la primera marca de identidad nacional generada en la modernidad y que le valió a Francia posicionarse por encima de las demás naciones, adjudicándose incrementos importantes tanto en su capital cultural, como en su capital económico y que ha perdurado hasta la actualidad. De ese modo se verá que el modista o la modista de ese país, incrementó con el tiempo su *habitus* o experiencia y eso lo hizo siempre destacar sobre otros actores, durante importantes periodos. Se consolidó el campo de la moda en Francia, cuando surgió una prensa especializada y con ello críticos, casas de moda (que son los traductores de esa semiosfera) y un público interesado en consumir las mercancías propuestas por ese emergente campo e instaurando su mercado, donde se compite por sus beneficios hasta hoy en día. Así el *habitus* de la moda en Francia es incuestionable y la emergencia de su campo, permite comprenderla como capital simbólico legitimado por quienes retienen el poder.

Es así que a la par del desarrollo de los planteamientos racionalistas de Descartes en pleno barroco histórico, nacieron las primeras coordinaciones de los mercados del lujo, cuya existencia se tenía que regular a través de las nuevas "leyes suntuarias" y la corte francesa buscaba sacar de ello el mayor provecho. Es importante destacar que estos nuevos estilos de vida suntuosos y opulentos, fueron una construcción orientada al consumo de productos costosos, raros y exóticos dirigidos solo a quienes podían pagarlos, incluyendo a los nuevos ricos habitantes de las colonias conquistadas. Así el consumo de estos productos hacía ver a los demás una imagen de éxito de quienes poseían y seguían las modas que dictaba el rey a través de Colbert, cuya base también fue el éxito de la nación francesa, gracias a la escenografía fascinante que desprendía deseo por emularla. Dice Lourdes Cerrillo:

La idea de focalizar la atención política mediante la construcción de la fastuosa residencia de Versalles, no solo sirvió para controlar a la corte sino para generar, en torno a sus diez mil habitantes, una importantísima industria del lujo. El palacio y su espléndido entorno componían la sorprendente escenografía del poder, dispuesta para un desenvolvimiento cautivador y elegante de cortesanos y visitantes, cuyos movimientos debían estar pautados por la omnipresente etiqueta. Destinada en buena medida, a cubrir las necesidades de este mundo cortesano y sus imperativos referidos al "comercio de las apariencias", la actividad industrial y mercantil desplegada por el gobierno de Colbert fue un auténtico motor para la economía del país e hizo de Francia el emblema del buen gusto en todo el mundo. Luis XIV se presentaba como su máximo exponente ataviado con trajes deslumbrantes, confeccionados con verdaderas telas-joyas bordadas en oro y diamantes que se reforzaban con la calidad y el colorido de los complementos. Hechos en su país. Los encajes de Alençon, los terciopelos, satenes, brocados lioneses, los zapatos del maestro Lestage, resumaban opulencia y despertaban la admiración de la corte, de la ciudad y de los otros soberanos europeos, dispuestos a emular la imagen del rey que había desbancado la primacía hasta entonces ostentada por las cortes española e inglesa. (Cerrillo La moda moderna. Génesis de un arte nuevo 2010 22-23)

El proyecto iniciado por Luis XIV, tuvo continuidad en Francia aunque con altibajos en relación con las "leyes suntuarias", las cuales llegaron a ser excesivas y muy criticadas durante el reinado de Luis XVI y María Antonieta, esta última intentó emular a Luis XIV, pero nunca logró la admiración de sus súbditos, sino todo lo contrario. Muchos fueron los errores que cometió la reina, entre ellos el de impulsar un "estilo no nacional", a partir del traje de tipo Inglés (lo cual alejaba del proyecto inicial del "Rey Sol", orientado a impulsar las industrias y manufacturas nacionales francesas), en una época de gran interés por la moda en París, época donde llegaban a considerar lugareños y visitantes según Philippe Perrot y citado por Lourdes Cerrillo, que "... un traje de quince días se considera viejo por las gentes del *bel air*" (Cerrillo 28). La moda fue ante todo un

manifiesto político en esos momentos y eso lo supo con claridad Rose Bertin nombrada como la "ministra de la moda" o "directora del buen gusto" por la reina. Fue Bertin a María Antonieta lo que Colbert a Luis XIV, pero sin los éxitos de estos. Es de ese modo que se puede decir entonces, que emergió durante el barroco histórico un nuevo líder influyente en la esfera de lo político y al mismo tiempo traductor de la semiosfera moda, ajeno al nacimiento noble o a la burguesía emergente y que describe Gilles Lipovetsky como el "... triunfo de las vendedoras de moda, esas «artistas» en ornamentación del vestido cuyas facturas exorbitantes se dirigen a una rica clientela femenina". (Lipovetsky y Roux 2004 78)

Cabe decir que no solo hubo vendedoras de moda, también surgieron vendedores a partir del cambio que trajo la revolución sobre la abolición de los gremios, con el cual se acabó toda restricción para el ejercicio profesional y lo cual aprovechó Louis-Hippolyte Leroy, peluquero ocasional de María Antonieta para crear la más prestigiosa casa de modas en París. En ella se podían adquirir objetos que antes eran vendidos por distintas personas o en diferentes lugares. Josefina junto con sus damas fue la impulsora de este proyecto al solicitar los vestidos para la coronación de Napoleón. Louis-Hippolyte Leroy se asoció con la modista Mme. Raimbault y con el pintor Jean-Baptiste Isabey, alumno de David y encargado de toda la ceremonia de la coronación, así nació el estilo Directorio que fue el primer estilo moderno, bajo los supuestos de darle al cuerpo movimientos de libertad. Entendiendo esa modernidad bajo el esquema binario de lo que está en boga, opuesto a lo que era obsoleto, formula que por cierto, sigue utilizándose hasta épocas contemporáneas. Se puede recordar que Louis-Hippolyte Leroy retomó de los estudios sobre los frescos de Pompeya y de la estatuaría clásica del Louvre sus diseños, al convertirse en el modisto de Josefina. Dice Lourdes Cerrillo que "Leroy y Bertin dieron fama y prestigio a la profesión haciendo que jóvenes de diferentes países comenzasen a acudir a París para aprender el arte de la moda." (Cerrillo 2010 32) Es en ese sentido que la moda inaugura una construcción categorial que implica necesariamente la antimoda o lo *old fashion* (que es también lo "in" y lo "ex")

de esa semiosfera) y con base en expresiones legitimadas y de viejo prestigio histórico. Fórmula que ya había utilizado la burguesía en su lucha por el poder con la nobleza feudal, en el periodo del Renacimiento a través del mecenazgo y el rescate de antigüedades, aspecto que ha sido explicado ampliamente por Arnold Hauser (Historia social de la literatura y del arte. Desde la Prehistoria al Barroco 1998 317-402) como origen de la noción de arte.

Por otro lado, la casa de moda, como casa de lujo nació siendo un espacio de consumo para diseñar el estilo de una persona y dentro de la cual se podía consumir los objetos de prestigio. Al mismo tiempo formó parte de las instituciones legitimadoras y de manera recursiva, también tuvo que construir su mitificación simbólica y la fuerza de su legitimación como marca en épocas contemporáneas, gracias al apoyo de los grupos de poder y a las grandes inversiones de promoción.

Lugar de creación, una casa de lujo se afirma como «lugar de memoria». Por una parte, debido a la perpetuación de técnicas tradicionales, de pericias artesanales en la fabricación de los productos. Y en segundo lugar, por un trabajo de promoción, de puesta en escena, de valorización de la propia historia. Culto al fundador y a los creadores que se inspiran en él, glorificación del «espíritu de marca» y de la fidelidad a un estilo o aun código de reconocimiento, celebración de acontecimientos significativos, la construcción de una marca de lujo resulta inseparable de la gestión simbólica de sus raíces, del trabajo de edificación de un *mito*. (Lipovetsky y Roux 2004 94)

Durante la última manifestación del barroco, representado en Francia por el Rococó, cuyo estilo murió con la Revolución y desde donde se abolieron las "leyes suntuarias". Aunque se generaron nuevas normas sutiles que hicieron creer que cada quien decidía como vestirse, así se renegó de las pelucas, de los calzones de seda y se impuso el uso de las cabelleras largas y tan alborotadas según el grado de rebeldía: a más rebeldía, más largo y alborotado el cabello; eso fue señal de la nueva libertad aunque

paradójicamente normada. Así se instauró el uso de los pantalones campesinos y se dejó de lado el uso de corsés y miriñaques, aunque fuera solo durante el tiempo de Napoleón.

Este fue el nacimiento de la condición moderna que promovió e hizo creer la individualidad en el uso del vestido, aunque siempre fuese codificado por el poder hegemónico y con la ayuda de los “conocedores del vestir” como requisito implícito; prácticas que ocultaban el sometimiento aceptado socialmente. En ese sentido cabe decir que en buena medida la expresión cultural de la revolución y el romanticismo vistas como semiosferas, compartieron un idéntico amor por la libertad, como principio imprescindible para acabar con las viejas tradiciones y dotar de nuevos valores a la sociedad, pero sometidas a normativas emergentes en cada una de sus semiosferas. Por eso cabe decir, siguiendo a Lourdes Cerrillo que, romanticismo y revolución fueron capaces de imprimir en los hábitos personales estilos inconformistas, definiendo en la esfera del vestir ámbitos de permanente e indeleble vanguardia (Cerrillo 2010 29). Aunque la vanguardia fuese la emergencia de nuevas normas o mejor dicho, la emergencia de interacción e intersección entre diversas semiosferas, condición que permite abrir nuevos diálogos y que se ubica en el lugar de las fronteras. Por eso la posición de la moda es también periférica, por eso su dinámica de transformación y con ello la apuesta por los diálogos que buscan dejar de lado a la tradición, que puede entenderse como monólogo.

En consecuencia, el vestido como moda en el barroco histórico y en la revolución, fue ante todo con fines de uso político y lo fue más en la era de Napoleón, generando una gran imagen institucional, corporativa e individual a lo largo del Directorio, Consulado e Imperio, junto con el arte. Lourdes Cerillo dice al respecto que el diseño del uniforme del ejército desarrollado por David, fue con el fin de resaltar el poder, el valor y el prestigio de las tropas (Cerillo 32), así se diferenció un traje del ejército más ornamentado y el traje urbano que fue mucho más austero con base en el estilo inglés,

sobre todo en la indumentaria masculina. En esos años del siglo XIX, fue el capitán George Brummell el epítome del buen vestir masculino inglés, así nació el dandy, del que Lord Byron, Honoré de Balzac, Barbey d'Aurevilly y el mismo Charles Baudelaire se sintieron influenciados y contagiados. Pero no solo fue importante la distinción de roles profesionales, también lo fue el de normar los roles sexuales y disciplinarlos de la sociedad moderna.

Invocando la naturaleza, la razón y la felicidad, los modernos se esforzaron por sistematizar, por disciplinar la distribución de roles sexuales, de la misma manera que normalizaron y cuadrícularon al detalle las operaciones del cuerpo. La exigencia de racionalización social y la voluntad de reafirmar la jerarquía masculina tradicional se conjugaron para asociar de manera sistemática a las mujeres con el espacio privado y con lo decorativo, y a los hombres con el espacio público, con la dominación política y económica. Para las mujeres la seducción de las apariencias; para los hombres el ascetismo indumentario, expresión de la nueva ética de la igualdad y del trabajo. (Lipovetsky y Roux 2004 79)

De lo dicho hasta ahora se puede inferir que la moda nació como una construcción altamente codificada del uso del vestido y los accesorios, cuyo origen se gestó en un proyecto de impulso del desarrollo económico de una nación durante el barroco histórico y después de él nunca se olvidaron sus fines económicos. Durante la revolución se reorientó como un proyecto político cuya base fue sobre todo una aparente libertad, ya que las formulas de sus expresiones siguieron siendo dirigidas por los grupos de poder. De este modo se pasó primero por los designios de los reyes absolutistas y después a los del emperador francés y sus expertos en gusto y estilo. Como sistema, la moda siempre ha respondido a una codificación que se puede definir bajo las categorías de lo “permitido” y lo “prohibido”, que es el tótem y el tabú impuesto por los “expertos del buen gusto” o traductores. La paradoja es que lo permitido en el "buen vestir" es la codificación asumida dócilmente y a la que se someten todas sus víctimas, y los que se atreven a no aceptar esa codificación son los *enfants terribles* en



los que se inspiran posteriormente los promotores de la moda. Toda revitalización del repertorio de novedades en la moda, simulan un uso libertario del vestido, pero como se ve, es en realidad un sometimiento a imposiciones externas generadas por los campos legitimadores, que se mueven entre el cambio y lo permanente en una industria altamente codificada. En síntesis, no hay libertad en el vestir, so pena de entrar en los espacios de la exclusión y del indeterminismo, espacios que por cierto siempre se manifestaron en los periodos barrocos, aún con el riesgo de infringir las reglas suntuarias aún existentes, que por ser reglas y también fronteras, pueden franquearse y que como interfaz, abren nuevas interacciones que como se dijo antes, son los que favorecen los diálogos. De lo dicho se puede establecer el siguiente esquema:

Moda en la modernidad establece lo permitido y lo prohibido	Surge con fines económicos
	Se reorienta después hacia fines políticos

Por lo tanto, la moda es una imposición de los grupos dominantes con el fin de promover el consumo del exceso. Por eso la moda fue y es una estrategia del consumo legitimado y también una condición política, que hace uso de la fascinación a través de sus imágenes, las cuales se instauran como una interfaz que define múltiples diálogos, algunos a favor y otros en contra. Porque la moda es periférica, también es dinámica y por lo mismo requiere de traductores que faciliten su aceptación entre quienes son llamados para consumirla y otros simplemente se conformen con observarla. En conjunto, ambos grupos son identificados por el poder hegemónico.

### **3.1.3. El vestido y el poder en el barroco: una pasión que sigue viva**

Tratar la indumentaria a lo largo de un eje diacrónico resulta un tema complejo sobre todo en el periodo barroco que es donde los cambios se dan necesariamente, a la

muerte de cada monarca (por ser su muerte también la de un modo de pensar el mundo y por lo mismo de la semiosfera que da sentido a la norma en el vestir). En ese sentido es también factible comprender los usos del vestido, desde la influencia de los reinos europeos dominantes sobre los demás, ya que se convierten en espacios de poder y por eso legitimadores de valores y sentidos económicos y políticos, como ya antes se dijo. Ejemplo de lo anterior es el reconocer primero la influencia de la corona española en las cortes europeas, durante todo el siglo XVI, seguido por la superioridad de la corte francesa durante los siglos XVII y XVIII como ya antes se ha planteado, en paralelo con la influyente casa real inglesa, sobre todo a partir del siglo XVIII (este aspecto está en concordancia con el auge y también con la decadencia del poder de los imperios). Entre esos siglos, se reconoce al francés de gran sofisticación y al mismo tiempo cambiante, ya que durante esos años, se detectaron frecuentes modificaciones tanto en el modo de vestir, como en el portar las prendas, así como en el diseño de textiles y de los accesorios. Al mismo tiempo fue el periodo y el lugar donde se ha reconocido el origen de la moda contemporánea y donde se construyó su relación con los dispositivos de producción y circulación económico-políticos, surgidos desde los campos legitimadores favorecidos por las jerarquías del poder.

Con base en esas ideas se expondrán a continuación algunas características destacables que distinguen a ese periodo cambiante francés, detonado por el surgir constante de disposiciones en el vestir, cada vez que subía un nuevo rey al trono y también durante el largo periodo del Rey Sol. Es probable que entre las razones por esas transformaciones en la vestimenta y el uso de nuevos accesorios, fuera con el fin de construir nuevas normativas en el vestir y con ello sellar la llegada de un nuevo periodo de gobierno y del mismo modo activar el consumo. La constante parece decir que siempre fue con la intención de establecer pautas legitimadoras que evidenciaban el poder del gobernante y al mismo tiempo marcar diferencias con su antecesor. En ese

sentido la moda en el vestir es un sistema, donde lo que cambia son los elementos expresivos y los materiales del sintagma, pero no el sistema.

La descripción iniciará considerando las prendas usadas durante el reinado de Enrique IV de Francia (1589-1617), quien obligó a que los hombres usaran capas cortas redondas a “la española”, jubones de faldón corto, calzas con trusas y greguescos (pantaloncillos con frunce); las mujeres vistieron una falda muy amplia de forma cilíndrica denominada falda tambor combinada con un corsé. Después en el reinado de Luis XIII (1617-1643) que se conoció como el de la “moda mosquetero” (Bembibre Del barroco al rococó: indumentaria, encajes y bordados 2005 15-88), Richelieu controló la importación de lujo de otros países con una serie de edictos y ordenanzas, además estableció normas para que el hombre vistiese unas calzas amplias y sueltas, un jubón acuchillado en las mangas, capa corta llamada *manteaux* que se colocaba en un solo hombro, cuello bajo de encaje combinando con los puños; mientras que las mujeres llevaron una camisola por debajo y varias enaguas, la prenda principal en ese tiempo fue un vestido conformado de una falda tambor y una pechera o corpiño, la falda tuvo el rasgo distintivo de estar confeccionada con tres capas las cuales adquirieron un nombre muy simpático: la picara, la modesta y la secreta; el detalle final del armado de la falda estuvo en levantar la última capa formando un telón, que ha sido calificado como muy teatral. El siguiente reinado ha sido considerado el más importante y fue representado por Luis XIV (1643-1715), de cuya corte como ya se ha explicado, mayor influencia ejerció sobre el resto de Europa; este periodo ha llegado a dividirse en tres periodos (Ortíz El barroco 2011):

El primer periodo comprendió de 1643-1660: donde el hombre llevaba una chaqueta corta con calzones tubulares engalanados con lazos y cintas. Estos calzones llevaron el nombre de *rhingraves* y tuvieron la característica de utilizar tanto material, que a

veces simulaban ser una falda; en tanto las mujeres llevaban una falda campana y en casos extremos, como el español, el famoso guardainfantes bien retratado por Velázquez en “Las Meninas”.

El segundo periodo fue de 1660-1670: cabe decir que es el periodo en donde se empezó a construir el palacio de Versalles, no hace falta resaltar la opulencia con que se vivió el uso del traje tanto en el hombre como en la mujer. Los barones siguieron usando los *rhingraves*; mientras que en las mujeres utilizaron generalmente una falda levantada con cola, el escote bote, las mangas más ajustadas que en otros periodos y con una nueva característica: el uso de tres volantes de encaje.

Finalmente durante el periodo de 1670-1715: que fue la última parte del reinado de Luis XIV, se puede notar que el hombre comenzó a aplacarse y a guiar el traje hacia lo que será el conjunto formal de tres piezas del siglo XIX; además apareció una de las prendas base más importantes en la historia del traje: la casaca que es un saco con un largo de 3/4, mangas ajustadas y abotonadas, cuello redondo y cruce simple con abotonadura. Este saco se combinaba con un chaleco largo también delineado por botones en su acceso y lo que es el *cullotte* o calza que anticipó el pantalón. La vestimenta en las mujeres tomó un giro inesperado en este periodo, ya que se dio el gusto de llevar las prendas de periodos anteriores a un nivel casi de ridiculez. La moda que prevaleció es la llamada *negligé*, conformada por un conjunto de falda y pechera bien flojas y con mucha cantidad de material, que hacían ver a la mujer como si estuviera paseándose en camión. Ese modelo duró poco hasta que retornó con mucha más fuerza el uso del vestido compuesto de falda y corsé, delineado por mangas bien ajustadas y encajes.

Por lo que toca a los accesorios, durante el reinado de Enrique IV los hombres usaron botas de taco y el sombrero castor de ala ancha; mientras que las mujeres llevaban un cuello “medici” bien alto y abierto realizado en encaje a bolillos, este cuello iba en conjunto con unos puños o bocamangas del mismo material, los peinados eran altos y adornados con perlas. Después en el reinado de Luis XIII los hombres llevaron botas de media caña con forma de embudo y sombrero castor y en cuanto al aspecto físico llevaban una barba triangular característica del cardenal Richelieu y el rostro blanco; por su lado las mujeres, llevaban el escote pronunciado y el peinado se denominaba a la garceta enrollado con un pequeño flequillo que asomaba. En cuanto a los periodos durante el reinado de Luis XIV los accesorios tuvieron las siguientes características:

Periodo 1643-1660: este periodo fue de lo más excesivo en adornos y cantidad de tela. En el cuello llevaban un cuello de “banda caída” con corbata y jabot. El cuello tiene forma de pétalos realizados en encaje que hacen juego con el ribete del mismo material que llevan las botas de caña media. El sombrero en boga fue el llamado “pan de azúcar” y comenzó la moda de la peluca que se extendió por varios periodos; las mujeres elegantes eligieron accesorios de pedrería y el escote se insinuó con una forma de bote alargado. La falda era levantada en la cola con la misma impronta teatral de los periodos anteriores, y el manguito de piel cerraba el conjunto con un toque de distinción.

Periodo 1660-1670: los hombres llevaban un sombrero de ala estrecha y dos plumas, el cabello se llevaba largo y rizado en peluca; el exceso de tela, cintas y *gallants* siguió en pie. En tanto las mujeres tuvieron un nuevo peinado que fue a la *sevigne*, bastante alto y con una impronta de desprolijidad; aparecieron también los parasoles o sombrillas en la escena, así como los adornos con perlas en el pelo.

Periodo 1670-1715: los hombres usaban en la cabeza el tricornio y en los pies zapatos de taco en colores negros y rojos; en las mujeres siguió el uso de parasoles, abanicos y antifaces para evocar la imagen teatral característica del barroco.

En relación con los textiles resulta de interés resaltar que el encaje fue durante el siglo XVII, el textil más utilizado, seguido de un interés por el bordado durante el siglo XVIII. Quizá se debe relacionar el encaje (que si bien ya se conocía de antes, nunca se desarrollo interés por ese material como en el barroco) con la relevancia de los contrastes propios del gusto barroco por las presencias y ausencias. Después llegó el interés por el bordado, que es otro modo de contraste, pero ahora en relieve. Cabe destacar que fue durante el reinado de Enrique IV que comenzaron a destacar la ciudad de Lyon en la fabricación de brocados, terciopelos y sedas, así como Tours en la fabricación de tafetanes, este rey también "... ordenó extensas plantaciones de moreras para el cultivo del gusano de seda." (Bembibre 15)

Como se puede notar en ese periodo francés, los cambios dependieron de factores relacionados con los diseños impuestos por los monarcas, los cuales fueron aceptados por las cortes aparentemente de manera dócil. Ese poder de influencia también alcanzó a otras cortes europeas, inclusive allende del mar y que bien se puede entender como una semiosfera en expansión, ya que se impone sobre otras semiosferas.

Por otro lado, si bien los puntos anteriores aspiran destacar brevemente ciertos rasgos destacables en un corte temporal-espacial específico, sobre la condición del vestido en una corte europea poderosa en occidente durante una época, no se buscó ser exhaustivos sobre todas esas variaciones, más bien se quiere dar evidencias de los cambios recurrentes e impuestos por el poder del monarca, transformado además en

absoluto durante el periodo de Luis XIV. Cabe recordar que ese mismo vestido, tuvo otras funciones que cumplir, pero siempre en relación con el poder durante el periodo barroco histórico y sobre todo durante las numerosas fiestas fastuosas, como las del Carnaval.

El traje, era otro elemento artístico que otorgaba brillo y realce a las celebraciones. En las fiestas se operaba una metamorfosis estética y simbólica del aspecto de hombre, quien abandonaba su vestimenta cotidiana para lucir la máxima elegancia de su guardarropa o para transformarse mediante la máscara y el disfraz. Los trajes más costosos y los disfraces que debían durar para transmitirse a la siguiente generación, salían a relucir en las fiestas. (Cruz 221)

Por eso, si bien el lujo fue algo recurrente en la moda como forma de lucha simbólica entre los poderosos durante el barroco histórico, cuando se quería emular a esas clases privilegiadas por parte de los plebeyos, su esfuerzo se orientaba a un gasto que durara por periodicidades que rebasasen el capricho de las normas suntuarias de las cortes. En ese sentido, las semiosferas que construyeron las normas del vestir en el barroco, pueden identificarse bajo dos grandes sistemas, los de la corte con un interés centrado en el exceso de consumo y de cambio, lo cual fue una manera de activar la economía de la nación y fue también el origen de la moda en su acepción contemporánea. Por otro lado está la semiosfera de los plebeyos, que no participaban de las normas del vestir impuestos por la moda, pero que aspiraban a ella, sobre todo entre los grupos de burgueses adinerados. Esta última semiosfera, copia los códigos del vestir pero no para uso cotidiano, sino para uso festivo. Por lo tanto, es en el uso festivo donde estas dos semiosferas del barroco histórico se encuentran e interactúan, también donde las fronteras se resquebrajan y se permite la integración, en ese sentido estos eventos favorecían los diálogos y por ello son eventos de frontera: por eso la fiesta es un detonante que hace notar la interfaz en el vestir. Quizá por eso sea tan relevante la fiesta sobre otros eventos culturales, ya que es el espacio-tiempo donde se

facilitan las interacciones y los diálogos, donde el vestido y el disfraz se vuelve uno solo y se llegan a nulificar los dispositivos de poder momentáneamente.

Considerando otras latitudes más allá de Francia y en relación con lo anterior, se dice que:

Desde el punto de vista del vestuario, no existía en las celebraciones hispanoamericanas una estricta división entre fiesta y disfraz, actores y espectadores; todos a su modo, eran protagonistas, ya que cada uno lucía una vestimenta excepcional, testimoniando la diversidad de la ocasión, el carácter extraordinario de la celebración festiva y la jerarquía socio-racial existente. (Cruz 222)

Cabe agregar que la licencia de la festividad como neutralización normativa del vestido es siempre momentánea, ya que no se debe olvidar como ya antes se dijo, que la actitud social del hombre hacia el vestir en occidente se ha identificado bajo dos ejes, conformados por el paso de la política a la politización y de la sumisión al voluntarismo. Sí el último eje depende del primero se está bajo el totalitarismo, si se desliga del primero se está ante el individualismo democrático. Para Paul Yonnet la historia reciente del vestido se relaciona con la construcción de ese individualismo característico de la modernidad, pero que poco tiene de democrático, al ser sancionado por las diversas instituciones legitimadoras del vestir en la sociedad actual. En cualquier caso es interesante presentar el siguiente cuadro, donde se ubican esos dos ejes:

Ejes del vestir		Resultado
Política – Politización - Sumisión - Voluntarismo		Totalitarismo
Política – Politización	Sumisión - Voluntarismo	Individualismo



Ese totalitarismo llevó a que después de la Revolución Francesa la suntuosidad en todo y en particular en el vestir, fuera vista como inutilidad; condición prototípica que subsistió en el vestir de la mujer, invalidándola físicamente con los corsés, ballenas y miriñaques (Yonnet 249). A diferencia del hombre burgués que encarnó el ideal del trabajo, el ahorro, la producción, la acumulación de bienes, la sobriedad. Separación social e ideológica donde las actividades femeninas fueron consideradas secundarias por su futilidad en la era industrial. Con esas dos dimensiones del mundo se generó una separación total de actividades y hasta de interacción doméstica en la era moderna: salones de mujeres y salón de fumar para hombres o tabernas para los hombres cuando no tuvieron espacios independientes en el hogar (otra manifestación de separación y fragmentación social propiciada por la era moderna). El punto cúspide fue que se llegó a una incompetencia en relación con el vestir por parte de los hombres, función que era cubierta primero por la madre y después por la esposa (situación que sigue imperante en sectores importantes de la población, aunque va en desuso por ser el hombre de la actualidad, el nuevo objetivo de la mercadotecnia del vestir y que se identifica con el “metrosexual”).

Ese totalitarismo pareció natural y sigue pareciéndolo, por lo que: todo hombre interesado en su vestir, tiene algo de femenino y viceversa, toda mujer que no se preocupe por su vestir tiene algo de masculino. Lo que más puede sorprender es la aceptación de los afectados, sin posibilidad de apelar al individualismo democrático que propone Paul Yonnet. Así se instauran dos amplias semiosferas, que se cuidan de ser infranqueables: mujeres preocupadas por el vestir y por lo mismo de la moda, hombres nada interesados en esos temas, salvo cuando se da la participación de los grandes modistos, siendo líderes y constructores de estilo. La importancia de estos últimos, radicó en ser promotores de interacciones entre semiosferas totalmente separadas: masculino-femenino y al mismo tiempo ampliando o concentrando la dimensión de las fronteras simbólicas del vestir, siendo ellos los únicos traductores o no, entre

circulantes que definían el valor y auspiciados por las instituciones y ahora, por corporativos legitimadores, es decir, siempre el poder en todos los casos.

Por otro lado cabe señalar cierto vestido del hombre ciudadano del siglo XIX conformado por exuberancias en los chalecos, zapatos y corbatas<sup>77</sup>; pero para los inicios del siglo XX, hasta eso debió de relegarse (Yonnet 254). Se vuelve a insistir que eso está cambiando hoy, gracias a las nuevas normativas impuestas por las grandes firmas de moda. Sin embargo, en la actualidad no basta que los directores de estilo definan algo, porque otros actores, instituciones o demás variables del campo del vestir, también participan en la decisión de lo que es *in* y de lo que *out*. En ese sentido se puede concluir que la similitud es necesaria para constituir una sociedad democrática, pero en periodos de eones barrocos, emergen posiciones en las periferias disímbolas. Esas posturas rebeldes son dinámicas y dispuestas a romper reglas, por ser promotoras de disidencias y protestas. Por lo mismo, este periodo e-barroco debe favorecer los cambios y las diferencias, incluyendo en el vestir, donde de manera recurrente se identifica en las grandes urbes *fashion victims* y al mismo tiempo disidentes de esas imposiciones. Esta es una época que por analogía, tiene parecido con la del dandismo del pasado, ya que:

La evolución de la vestimenta masculina en esa época solo se preocupa fundamentalmente por el desvanecimiento del dimorfismo social; el dandy protesta contra el dimorfismo social que lo priva de participar en los placeres de la moda, protesta contra la pacificación de los placeres masculinos. Marca una raya excesivamente, duerme con la camisa puesta o la hace usar por su criado antes de ponérsela, usa faldones flotantes y se vale de todas las diferencias posibles.” (Yonnet 255)

---

<sup>77</sup> Postura rebelde vivida antes por el Dandy, quién surgió como repudio a la unificación en el vestir de las sociedades que aspiraban a ser democráticas; su existencia fue dentro de una macrosemiosfera siempre periférica y por eso dinámica, pero al mismo tiempo vulnerable y por lo mismo condenada a desaparecer o a ser fagocitada por intereses legitimadores del poder (de manera reciente, eso mismo le pasó al Rock y a todas sus variaciones, al igual que al Punk, al Rap, entre otras muchas expresiones periféricas).

Esas rebeldías se convierten en paradojas entre lo aceptable y lo indeseable, por lo tanto, se puede decir que si bien el vestido ha servido para definir fronteras entre semiosferas desde mucho tiempo atrás, en el barroco, la emergencia de paradojas abren resquicios entre sólidos inamovibles, por ejemplo: cuando en las festividades se generaron espacios momentáneos de interacción entre diferentes jerarquías cotidianamente separadas. Así los festejos se convirtieron en escenarios espacio-temporales para la interacción y el diálogo, cuya existencia, no hay que olvidar, surgió como estrategia de sometimiento utilizada por las instituciones del poder (como se planteó al hablar del esparcimiento en el capítulo primero). La incipiente modernidad barroca fue reorientada bajo la modernidad revolucionaria y cobijada dentro de la falsa concepción libertaria, que en estricto fue de nuevo un ejercicio para disciplinar a la población (además de castigar como lo dice Michel Foucault), bajo las instituciones emergentes totalizadoras, quedando relegada la utopía de una individualidad democrática, hasta nuestros días.

De ese modo es que desde el siglo XIX, mientras las masas se unificaron en el vestido de la pobreza, las élites se diferenciaron cultivando la individualidad, sobre todo en el mundo femenino o en el “dandysmo” entre los hombres que, aspiraron a un poco de juego en el vestir. Esto sigue siendo la constante en las expresiones de los barrios urbanos contemporáneos: mayor unificación en las urbanizaciones proletarias y de las clases medias bajas, mayor diferenciación en la medida que se escala hacia jerarquías sociales más elitistas. Al final el supuesto planeta democracia, gira entre la indiferenciación e individualización gracias al vestir y entre identidad y diferencia que persigue la era e-barroca de la ciudad-espuma. Se puede finalmente decir que, en la sociedad jerarquizada:

...la vida entera se estructura en torno a la escisión ostensible entre bienes opulentos y bienes ordinarios. Esplendor de unos, indigencia de la mayoría, por doquier las sociedades estatales-jerárquicas conllevan la desigualdad de las riquezas, la división social entre las maneras de poseer y de gastar, de alojarse y

de vestir, de alimentarse y de divertirse, de vivir y de morir. División, igualmente, en el seno mismo del mundo que ocupa la cúspide de la jerarquía, como pone de manifiesto la escisión entre lujo sagrado y lujo profano, entre lujo público y lujo privado, entre lujo eclesiástico y lujo cortesano. Con el advenimiento de la dominación política, de las jerarquías improvisadas y de la nueva relación con lo sagrado que constituye su fundamento, se ha pasado una página: el lujo se impone como el lugar de las obras inmortales de la más elevada espiritualidad, en vez de la extrema futilidad. (Lipovetsky y Roux 2004 30-31)

La explicación que se ha buscado sobre el vestido, la moda y el poder, quiere ser replicada y relacionada con otras expresiones culturales. Se puede inferir, siguiendo lo anterior, que el vestido de la ciudad obrera-periférica será básicamente la uniformización. El caso contrario lo será la ciudad burguesa o del poder, la cual intentará siempre distinguirse en su vestido, tratando de sobresalir. Cabe recordar que la idea del “vestir la ciudad” es una metáfora. Por eso, en el caso de pensar el vestir a la ciudad-espuma, no es literalmente con telas, sino a través de las pantallas que envuelven con seductoras imágenes, en esta era electrónica. En consecuencia resulta necesario analogar esta perspectiva de moda y poder antes revisada, desde una relación directa con los usos metafóricos. Pero antes resulta fundamental explicar el estudio de la metáfora, como un modo de comprensión de la realidad; lo que convierte a este enfoque en un tipo estudio cuyo modo de explicar la manifestación e-barroca, supera la mera idea de desarrollo tecnológico o de comunicación, ya que es el fundamento de nuevas aglomeraciones de eventos, que se quiere vincular a las prácticas actuales de las jerarquías que ostentan el poder hegemónico, al crear realidades que se viven de manera alienada.

### **3.2. La metáfora**

El lenguaje bajo los enfoques modernos ha sido tradicionalmente identificado bajo dos grandes usos, el primero es el del llamado propio o literal y el otro es el lenguaje figurado o retórico. A su vez el lenguaje retórico se ha entendido dirigido hacia tres grandes fines y dice Carlos Pereda que estos son el convencer, el persuadir o el seducir (en Beristáin Filosofía, retórica e interpretación 2000 87-112). Al margen de estos fines lo que importa hacer ver en este trabajo es que la retórica clásica fue dividida en cinco grandes momentos, estos han sido: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *mnemotecnia* y el *actio* (Beristáin Los ejes de la retórica 2005). Por su parte, la *elocutio* siempre ha tratado de la comprensión y uso de las llamadas figura retóricas, entre las que se quiere destacar a la metáfora.

La metáfora es comprendida en principio como una figura elocutiva del lenguaje, cuyo fin se orienta hacia el convencer, el influir, el persuadir o el seducir, con base en sinonimias y homonimias, es decir el sustituir, ya que se asume la existencia de unidad entre disímbolos, en tanto se considera posible la construcción de relaciones entre conceptos. Por eso una metáfora en su primigenia concepción es un significante que en alguna medida será comprendido como afín con otro y cuya actividad de significación queda resuelta, por parte de quién enfrenta la metáfora; es decir, pasar de una alopátia hacia una isotopía en el lenguaje. Sin embargo en épocas recientes esa manera de pensar la metáfora ha cambiado, ya que se ha buscado su vínculo con procesos cognitivos y modos de pensar y expresar la realidad por medio del lenguaje, tratando de dejar de lado los enfoques poéticos o estratégicos. Pero la reflexión sobre la metáfora es muy vieja y quizá algunos de los trabajos más interesantes hayan sido escritos en la Grecia Clásica.

Entre esos trabajos se encuentra Aristóteles, que ya daba cuenta de la imprecisión del lenguaje al reconocer como ante la infinitud de cosas por nombrar se cuenta con un repertorio inferior en número para ello, por eso la maleabilidad y la belleza de la palabra en la elocución. Él pudo establecer que hay cosas dispares que se nombran con el

mismo nombre, también detectó que había cosas que no tenían nombre; pero también reconoció la posibilidad de nombrar o de expresar cosas iguales de manera diferente y eso gracias a la metáfora:

Así pues, qué es cada uno de éstos, y cuántas especies hay de metáforas y que esto vale muchísimo tanto en poesía como en los discursos [...] Y en tanto en el discurso hay que ser más diligente en torno a esos, en cuanto que el discurso es de menos recursos que los versos. Y sobre todo la metáfora posee lo claro y lo placentero y lo extraño, y no es posible tomarla de otro. (Aristóteles Retórica 2002 145)

Es en ese sentido que para Aristóteles la metáfora se usó tanto para nombrar algo que no se ha hecho o para nombrarlo de manera distinta, en la *Poética* escribió de manera estricta “Metáfora es traslación de nombre ajeno, ya del género a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía” (Aristóteles El arte poética 1979 65) y propuso un ejemplo de género a especie comparando a la acción de parar o detener una embarcación con tomar puerto en la expresión *-Paróseme la nave-*; luego ejemplificó a la especie por el género con la expresión de *-más de diez mil hazañas hizo Ulises-*, donde diez mil equivale a una expresión de “gran número”; en el caso de una especie a otra especie lo explicó con verbos donde sacar y cortar significan quitar algo; finalmente la analogía la describió con distintos ejemplos, pero el más claro fue cuando comparó a la vejez con el atardecer de un día, así “el atardecer de la vida” equivale a la vejez.

De lo anterior desprendió Aristóteles que la metáfora tiene que ver con el nombre y en ese sentido puede ser. La homonimia refiere a las cosas con nombre en común pero cuya razón conforme al nombre es diferente y sinonimia son las cosas con nombre en común y cuya razón conforme al nombre es la misma y son los unívocos de los Comentadores Latinos, así lo dice José Miguel Gamba (Gamba La metáfora en Aristóteles 1990 51-68). Dentro de las homonimias están, las casuales y las

voluntarias. Dentro de las homónimias voluntarias están la analogía, que es la proporcionalidad de los Comentadores Latinos y los “a uno” o “por uno”, que son la atribución de los mismos Comentadores. Para clarificar ese modo de tratar el tema de las metáforas, se propone el siguiente esquema:

Metáfora según Aristóteles			Comentadores Latinos
Homonimia.- nombre en común con razón diferente.	Homonomia casual.- carente de toda comunidad.		Equívocos
	Homonomia voluntaria.- razones próximas.	“a uno” o “por uno” (atribución).	Análogos por atribución
		Analogía (proporcionalidad).	
Sinonimia.- nombre en común con razón similar.			Unívocos

Por otro lado y en relación con la analogía se dice desde Aristóteles que: “La razón que significa el nombre metaforizado, por tanto, ni es una y la misma, ni son varias razones dispares, sino que es una razón análoga, intermedia entre la unidad y la multiplicidad, entre la identidad y la diversidad.” (Gambra 54) Esta característica se relaciona con lo dicho del barroco, el cual gusta de expresiones que integren opuestos, por eso se puede inferir que son ante todo metafóricas y por eso puentes que unen expresiones y contenidos distintos, por eso también paradójicos. José Miguel Gambra continúa diciendo: “Que la razón significada por los nombres metafóricos tiene este carácter mediador entre la equivocidad y la univocidad, como le sucede a los análogos, es la doctrina que se esconde tras expresiones paradójicas...” (Gambra 54) y después cita a Aristóteles, lo cual resulta más que pertinente en ese sentido al pretender decir que una buena metáfora es la detección de semejantes ante los desemejantes<sup>78</sup>.

Cabe hacer notar que la metáfora en Aristóteles será esencialmente la analogía u homonimia voluntaria (que es la proporcionalidad de los Comentadores Latinos), ya

<sup>78</sup> La cita que se encontró en la obra revisada de Aristóteles dice “... pues aplicar bien las metáforas es indagar qué cosas son entre si semejantes.” (Aristóteles 1979 69). José Miguel Gambra en su texto propone la siguiente cita: “... una buena metáfora implica la percepción intuitiva de la semejanza de los desemejantes.” (Gambra 54)

que las otras homonimias corresponden a metonimias o sinécdoques en los enfoques de estudios más recientes.

En síntesis, la metáfora de manera reciente fue estudiada bajo los mismos esquemas de la retórica, considerándola solo una manera de elocución y por eso correspondiente al campo del arte y de la poética, alejada de la ciencia y por lo mismo del campo del conocimiento. Las excepciones dice Jaime Nubiola (Nubiola El valor cognitivo de la metáfora 2009 7) fueron los trabajos de Max Black, Nelson Goodman y Donald Davidson. De ese modo en Max Black, la metáfora fue el resultado expresivo de dos pensamientos de cosas diferentes, pero en acción simultánea. En ese sentido dentro del enunciado: Pedro es un león, se reconoce la dominancia de Pedro y la fuerza del león en acción conjunta. Al ser un todo, en la primera parte de esa metáfora se identifica el efecto que genera, mientras que la segunda parte funge como sistema. Es de ese modo que el sistema “león” abre un sistema conceptual de salvajismo, lucha, displicencia, sobrevivencia, entre otras posibilidades con las que se puede asociar la idea de “león” y a la que se vincula “Pedro”. Se puede identificar el trabajo de Max Black, como un estudio de la metáfora desde una idea de construcción de significados y en relación con los sistemas de conceptos.

Para Luz Aurora Pimentel la metáfora “... es un fenómeno de confrontación, interacción y revalorización semánticas que resulta de una predicación que violenta la isotopía de un enunciado.” (Pimentel Narración Metafórica 2005 327) Y que supera a lo lingüístico. Lo interesante de esta perspectiva es esa superación de lo lingüístico, ya que considera que al emparentar dos imágenes visuales distintas en tiempo y espacio, generando o construyendo relaciones razonables, se puede instaurar así la metáfora en la narrativa. De ese modo se propone por un lado que la metaforización es una “... operación elemental de manipulación semántica que conlleva a una reorganización de semas, implica necesariamente la operación narrativa básica que es la *transformación*” (Pimentel 327). Por otro lado la metaforización es aproximar dos distintos campos



semánticos, por eso es la confrontación “... entre dos isotopías: una primera semánticamente dominante, es la que determina el contexto general; una segunda isotopía virtual, [...] proyecta diferentes coordenadas espaciales y actores sobre las de la isotopía principal.” (Pimentel 327 y 328)

Se puede notar que esta perspectiva sobre la metáfora por un lado alude a la primer definición expuesta en este trabajo y que considera supuestos cognitivos que relacionan campos semánticos y también se puede identificar una similitud con el trabajo de Max Black. Aunque cabe decir que los nuevos estudios que tratan el tema de la metáfora son muy variados; se dice:

En la bibliografía anotada de Warren Shibles publicada en 1971 se listaban ya unas 4000 referencias de publicaciones sobre la metáfora, y en los dos volúmenes posteriores de Van Noppen y Hols correspondientes a los años 1970-85 y 1985-90 se compilan otras 7000 referencias bibliográficas más. (Nubiola 1)

Es de esperar que para este siglo XXI esa misma bibliografía haya aumentado, pero solo interesa a este trabajo los enfoques que proponen a la metáfora como un modo de construcción de pensamiento, el cual será tratado en el siguiente apartado.

### **3.2.1. Metáforas y pensamiento**

El estudiar a la metáfora no como un tema de interés secundario, sino de primera importancia, al presumir que el lenguaje está constituido de estos recursos sin que se percaten de ello sus hablantes, es un supuesto que más allá de ser interesante, resulta provocador. Este enfoque fue desarrollado a finales del siglo pasado por el lingüista George Lakoff y el filósofo Mark Johnson con su libro Metaphors We Live By de 1980 y que en castellano se tradujo por Metáforas de la vida cotidiana (Lakoff y Johnson Metáforas de la vida cotidiana 2001).

Estos autores suponen que el lenguaje está conformado por múltiples metáforas y estas surgen por estructuras elementales emanadas de la experiencia; las cuales se pueden aglutinar en las que llaman “creativas”, que son las que siempre están surgiendo; las “trilladas” que son las convencionales; las “fósiles” o también conocidas como catacresis, que ya no se reconocen como metáforas, pero que su origen se encuentra en ese mismo tipo de conformación. De esta manera explican que el modo de pensar de la humanidad es con base en metáforas y en sus tres modalidades, como fundamento constructor de experiencias comunes.

Lakoff y Johnson parten de que los seres humanos en gran medida para referirse a su entorno de hechos y procesos, utilizan expresiones de otro campo, este campo está constituido por elementos y son los que recogen a través de otros elementos del mismo campo. Así expresiones como "perder el tiempo", "ir por caminos diferentes" o "corriente filosófica", son el resultado de la relación de diferentes campos que pasan por ser isomorfismo. El isomorfismo debe entenderse como estructuras semánticas que se asumen afines. Por lo que el isomorfismo identifica elementos de campos que son por tanto metafóricos, cuyo fin es estructurar acciones y pensamientos. Lakoff y Johnson dicen que “... están vivos en un sentido más fundamental: son metáforas en las que vivimos.” (Lakoff y Johnson 95)

Lakoff y Johnson proponen tres tipos distintos de estructuras conceptuales metafóricas:

1. Metáforas orientacionales: organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema. La mayoría de ellas tienen que ver con la orientación espacial y nacen de la experiencia física. Entre ellas se pueden detectar arriba/abajo, dentro/fuera, delante/detrás, cerca/lejos, profundo/superficial, central/periférico. Ejemplos de esas metáforas es el considerar que “lo bueno es arriba” y “lo malo es abajo”: *la economía va hacia arriba, el peso está cayendo; la alta cultura y la baja cultura; alta tecnología y baja calidad de productos.* Al

considerar “dentro positivo” y “fuera negativo”: *ya entró al círculo de poder, en la política él va de salida; estás en el mejor lugar, quién se quede fuera está perdido*. En el caso de “adelante es apreciado” y “detrás es despreciado”: *tomó la delantera y finalmente ganó, siempre vas retrasado*. Se podrían seguir enlistando ejemplos y para ellos se tendría que destinar páginas completas, así que se espera que los ejemplos anteriores den cuenta del primer tipo de estructuras conceptuales metafóricas, que antes de ser expuestas por estos autores, nunca antes habían sido consideradas así. Finalmente, este tipo de metáforas las suponen Lakoff y Johnson, siempre con base en la experiencias y de la que hasta el momento en que escribieron el libro, dicen saber poco.

2. Las metáforas ontológicas: son aquellas que requieren categorizar un fenómeno a través de considerarlo como una entidad, una sustancia, un recipiente, una persona, entre otras posibilidades. Es entender “... nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme” (Lakoff y Johnson 63). Ejemplo de ello es el suponer que “la mente humana es un recipiente”: *No me cabe en la cabeza; no me entra la lección; tener algo en mente; o tener la mente vacía; métete esto en la cabeza; tener una melodía en la cabeza; estoy saturado; ser un cabeza hueca*; expresiones que por cierto, tampoco nunca antes habían sido identificadas como metáforas.
3. Por último están las metáforas estructurales: en estricto son actividades experiencias que se estructuran en términos de otra, es decir, son los campos conceptuales que se relacionan entre sí considerando que en algún sentido son afines. En ese sentido explican Lakoff y Johnson como una “discusión es una guerra”, el “amor es un viaje” o la “teoría son edificios”. Cabe decir que José Antonio Millán y Susana Narotzky, los traductores del libro, desarrollan una metáfora estructural de enorme riqueza de recursos en castellano: un “discurso

es un tejido”:

... se puede perder el hilo; las ideas pueden estar mal hilvanadas o deshilvanadas, al hilo de lo que iba diciendo; puede faltar un hilo argumental o conductor; un argumento puede ser retorcido, el discurso tiene un nudo y un desenlace; se atan cabos, se pega la hebra; se hila muy fino, etc., etc. (Nubiola 21)

Hay que señalar que este último tipo de estructura metafórica es la que se busca utilizar al relacionar tanto al campo conceptual de las pantallas con el campo conceptual del vestido, ya que se presume se conformará una reconstrucción de conceptos, que ayudarán a ampliar los recursos conceptuales del diseño urbano, a través de esta estructura. Cabe asumir que estas relaciones conceptuales tendrán que asumirse como isotopías, por lo que no deberá forzarse su génesis, es decir, nunca deberán ser explicadas. El procedimiento requerirá de presentar los dos campos semánticos: pantalla y vestido, cada uno con sus miembros que son los conceptos vinculados a ese campo; de ellos elegir aquellos enunciados que surjan al relacionar conceptos y que parezcan razonablemente coherentes, bajo la pretensión de experiencias comunes; también en la medida de lo posible, no deben de relacionarse esos conceptos con otros campos.

Pantalla	Vestido
Interfaz	Prenda
Proyección	Confección
Resolución de nitidez (bajo o alta)	Patrones
Fondos	Moda

Protectores  Soportes  (Otros conceptos que no se consideraron, por participar de otros campos fueron: tecnología electrónica, medio de comunicación o información, imagen ya sea análoga o digital).	Uniforme  Disfraz  Costuras  Estampados  (Otros conceptos que no se consideraron por participar de otros campos fueron: cubrir, tejidos, trama, red, corte, piezas, proteger, tendencia, diseño, colección, estructuras, superposiciones, camuflaje).
---	---

Tan solo relacionando el campo de pantalla como interfaz, más los conceptos del campo del vestido, se pueden ofrecer las siguientes relaciones:

A) Relaciones entre interfaz y vestido:

*Las prendas son una interfaz:* conéctate con tu ropa; tu manera de vestir te conecta con el mundo; ropa que te contacta con gente como tú; la ropa te apaga; tú ropa enciende lo que eres; puedes acceder al mundo que quieres con tu ropa.

*La confección es una interfaz:* confecciona tú tipo de conexión; define el tipo de interfaz; confección de aplicaciones; diseña tu entorno.

*Los patrones son una interfaz:* el patrón de la interconexión; patrones de interacción; manipulación por patrones; aplicación de patrones; patrones de acceso.

*La moda es una interfaz:* la moda te pone abre espacios; la moda te hace interactuar; accede al mundo de la moda; la moda es divertida y fácil de usar; la moda es usable.

*Un uniforme es una interfaz:* un uniforme da acceso; interacciones uniformadas; un uniforme comunica mucho hacia los demás.

*Un disfraz es una interfaz:* disfrazas tus conexiones; disfrázate y participa; interactúa con un disfraz.

*Unas costuras son una interfaz:* los pespuntos de una interacción; conexiones que están hilvanadas; mediaciones remendadas; manipulaciones zurcidas.

*Unos estampados son una interfaz:* estampa lo que quieres comunicar; tus interacciones quedaron estampadas en el historial de Internet; estampa tu personalidad en tu *nick*.

B) En el caso de integrar el campo de pantalla como proyección más conceptos del campo del vestido, se pueden construir las siguientes relaciones:

*Las prendas son una proyección:* proyéctate con tu ropa; tu manera de vestir te proyecta hacia el mundo; puedes reproducir el mundo que quieres con tu ropa; te reproduces en tu indumentaria.

*La confección es una proyección:* reproduce su confección; proyección de confecciones; proyección de construcciones; exhibición de confecciones.

*Los patrones son una proyección:* el patrón de la exhibición; patrones de proyección; representación de patrones; patrones de reproducción.

*La moda es una proyección:* la moda es una proyección de la cultura; la moda siempre es una exhibición; el mundo de la moda reproduce algo.

*Un uniforme es una proyección:* uniformes exhibidos; un uniforme proyecta valores; un uniforme reproduce mitos.

*Un disfraz es una proyección:* artificios proyectados; exhibición disfrazada de algo; representación disimulada.

*Unas costuras son una proyección:* proyecciones cosidas; puntadas exhibidas; fue al final una representación parchada.

*Unos estampados son una proyección:* exhibición de estampados; estampados reproducidos; proyecciones estampadas en algún lugar.

C) En cuanto a vincular el campo de pantalla como resolución de nitidez más conceptos del campo del vestido, se pueden construir las siguientes relaciones:

*Las prendas tienen resolución de nitidez:* claridad en las prendas; pureza en la línea de la ropa; es clara tu forma de vestir; es nítido el tipo de ropa que te gusta; es borroso el modo en que vistes.

*La confección es una resolución de nitidez:* la confección es diáfana; pureza de confección; confección nítida; confecciones turbias.

*Los patrones tienen resolución de nitidez:* patrones nítidos; patrones nebulosos; los patrones están turbios; los patrones son poco claros.

*La moda tiene resolución de nitidez:* la moda es clara; moda prístina; el mundo de la moda es nebuloso.

*Un uniforme tiene resolución de nitidez:* el uniforme clarifica su rango; tiene pureza el uniforme de la marina; es difuso el uniforme del soldado.

*Un disfraz tiene resolución de nitidez:* claridad hecha de artificios; su disfraz es límpido; turbio disfraz.

*Unas costuras tienen resolución de nitidez:* las suturas son nítidas; las puntadas son poco claras; los pespuntos son evidentes; el hilvanado es turbio.

*Unos estampados tienen resolución de nitidez:* los estampados quedaron nítidos; los estampados son imprecisos; se estampó claramente algo.

Como se puede apreciar en los ejemplos anteriores, cobra sentido la relación de los campos conceptuales en la estructura metafórica propuesta y cabe decir que no se quiere agotar las posibilidades de construcción de enunciados, simplemente se busca el demostrar la pertinencia y riqueza de modelo propuesto por Lakoff y Johnson. Por otro lado, resulta necesario poner en práctica este modelo, ahora descubriendo ese uso metafórico, en algún texto que haga referencia a una descripción urbana que haya utilizado pantallas, eso se tratará en el siguiente subtema.

### **3.2.2. El Modelo de Análisis Metafórico de la Pantalla-Vestido (MAMPV), en la ciudad e-barroca.**

Ya se había comentado que si bien en la Ciudad de México existen ejemplos de pantallas electrónicas urbanas, son menos aquellas que envuelven edificios por largos periodos. Algunos ejemplos son el nuevo edificio del Senado en el Paseo de la Reforma, que en septiembre se viste de los colores patrios y que en abril del 2013 se



coloreo de azul por ser el código cromático para la conmemoración del Día del Autismo. Otros ejemplos se observan en los edificios no religiosos del Zócalo en épocas conmemorativas de efemérides patrias o en épocas navideñas. Pero una de las expresiones emblemáticas recientes de la Ciudad de México es la instalación Xipe Tótec de Thomas Glassford, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, la cual surgió como una obra conmemorativa y ha quedado permanente (ver imagen 21). Esa fue la razón de su elección para el análisis y cuya muestra es: no probabilística subjetiva y por decisión razonada. El MAMPV se desarrollará primero seleccionando un texto relevante que hable de esa instalación luminosa urbana, detectando elementos de usos metafóricos de la pantalla-vestido y evidenciando que esas estructuras conceptuales están siendo utilizadas. Después se requerirá de los ejes analíticos expuestos a lo largo del capítulo, para demostrar que el uso de pantalla está en relación directa con los usos de poder: economía-política utilizados en el vestido-moda desde la época barroca. Esto es con el fin de ofrecer evidencias que permitan verificar la hipótesis de este capítulo.

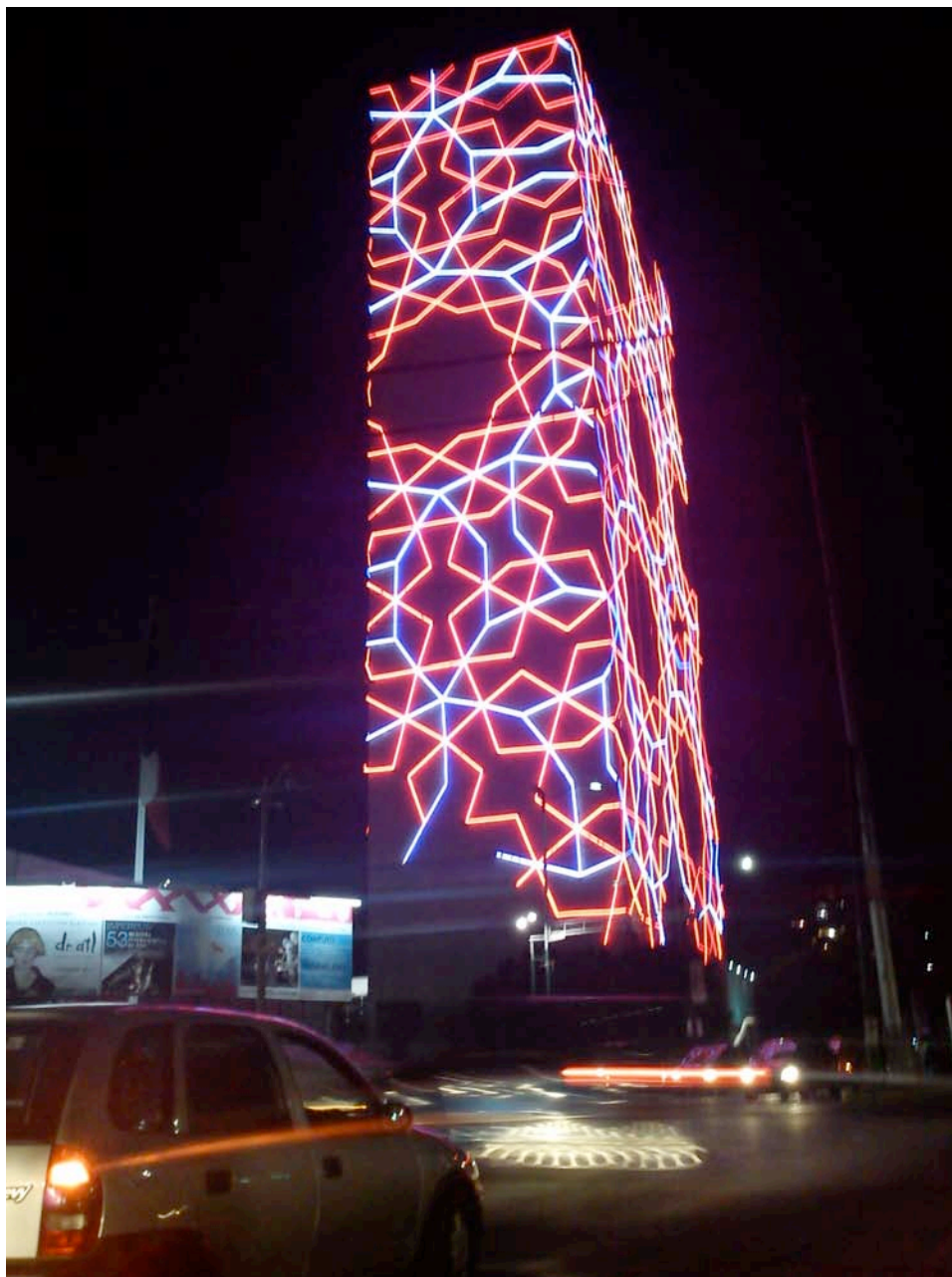


Imagen 21. Instalación Xipe Tótec en la Ciudad de México.

A continuación se analizará desde la estructura metafórica de pantalla-vestido, el texto del folleto que difundió la instalación Xipe Tótec en su inauguración y para conmemorar el Centenario de la Universidad Nacional. A continuación se reproduce:

Xipe Tótec

Thomas Glassford

Para conmemorar el Centenario de la Universidad Nacional, Thomas Glassford ha realizado una instalación in situ (sic) que utiliza como **soporte la torre del Centro Cultural Universitario Tlatelolco** –un hito modernista diseñado por Pedro Ramírez Vázquez para albergar a la Secretaría de Relaciones Exteriores– a un costado de la histórica Plaza de las Tres Culturas, donde tuvo lugar la matanza de manifestantes pacíficos unas semanas antes de iniciarse las Olimpiadas de México en 1968.

**Una red intrigante**, relativamente **invisible durante el día, se enciende como llamas por la noche** transformándose en un **patrón lumínico** tan complejo como la misma historia del sitio. La intervención arquitectónica de Glassford, técnica y visualmente intrincada, **cubre la cuatro fachadas del edificio con un velo de diodos emisores de luz rojos y azules**. La **geometría de la retícula** parte de la fascinación del artista por las presunciones culturales acerca de nuevos descubrimientos: formaciones de cuasi-cristales y mosaicos a-periódicos, configuraciones que por definición carecen de simetría trasnacional. “Descubiertas” recientemente por científicos occidentales –inicialmente como un enigma matemático– las formaciones de cuasi-cristales se han encontrado en la naturaleza como estructuras subatómicas cristalinas. Después de este hallazgo, un estudiante de física haciendo su doctorado en Harvard fue capaz de reconocer dicho **patrón en la arquitectura persa** del siglo XV mientras realizaba un viaje en el Irán actual. Su presencia en la arquitectura medieval no sólo dejó perpleja a la comunidad científica, sino que se consideró imposible. La celebración del triunfo de los logros de una cultura sobre la otra es interminable y puede ser entendida como una poética paralela al sitio de la instalación de Glassford, misma que se sitúa en un paisaje urbano cíclicamente definido y profanado por las presunciones de civilizaciones sucesivas. En Tlatelolco convergen los restos de uno de los más importantes conjuntos arqueológicos del Valle de México –el antiguo centro administrativo de más de veinte barrios– y la iglesia virreinal de Santiago Apóstol construida a partir de los escombros de templos aztecas saqueados. También es ahí dónde se encuentra el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco –primer crucero cultural del Nuevo Mundo.

Acertadamente, con el título de la obra, Glassford decide venerar al dios azteca o mexica, Xipe Tótec. También llamado “Nuestro Señor el Desollado” o el “Bebedor Nocturno”. Xipe Tótec se excorió para alimentar a la humanidad, un acto que refleja el desprendimiento de la capa externa de la semilla del maíz antes de su germinación, un acto de rejuvenecimiento. En el mundo azteca, los sacerdotes **se ataviaban de las pieles** de los guerreros derrotados como un símbolo de renacimiento, de salud y de vida. De la misma forma, **Tlatelolco se viste como una nueva piel cuyo sistema capilar resplandece** para conmemorar una nueva vida como centro cultural, un faro visible desde cualquier punto estratégico del Valle de México. (UNAM Xipe Tótec. Thomas Glassford 2010)

El texto se transcribe integro y las negritas cursivas se colocan para destacar las metáforas detectadas, las cuales se colocan en un cuadro que a continuación se presenta y se organizan en tres rubros:

1. Metáforas del campo conceptual de las pantallas.
2. Metáforas del campo conceptual del vestido.
3. Metáforas estructuradas en ambos campos: pantalla-vestido.

Finalmente se pasará a comentar la manera en que se construye el sentido del texto, buscando evidenciar la relación de sentido que privilegia la comprensión de que una pantalla es un vestido que cubre como instalación una edificación urbana importante de la Ciudad de México.

Campo de pantalla	Campo de vestido
- <i>soporte la torre del Centro Cultural Universitario Tlatelolco</i>	- <i>Una red intrigante</i>

- invisible durante el día, se enciende como llamas por la noche	
<p><i>patrón lumínico</i></p> <p><i>cubre la cuatro fachadas del edificio con un velo de diodos emisores de luz rojos y azules</i></p>	
(en relación con el velo de diodos, ya que el folleto reproduce la retícula geométrica de la pantalla que es la instalación)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- geometría de la retícula</li> <li>- patrón en la arquitectura persa</li> <li>- se ataviaban de las pieles</li> </ul>
Tlatelolco se viste como una nueva piel cuyo sistema capilar resplandece	

Se puede identificar según el análisis realizado que el texto determina que “la torre del Centro Cultural Universitario Tlatelolco” se convierte en el “soporte”, es decir en la pantalla que se conforma por “una red intrigante” que se análoga con la idea del vestido.

El texto dice que la pantalla se “enciende como llamas por la noche” y permanece “invisible por el día”; esa es una concepción de una pantalla llamativa generada a partir de la luz e insulsa cuando está apagada, por eso su relación con el vestido recuerda una idea de transformación, como el disfraz festivo y también con el camuflaje (cuyo vestido hace pasar desapercibido).

El texto continúa diciendo que es un “patrón lumínico”, aquí se declara la estructura metafórica pantalla-vestido, ya que “patrón” antes se relacionó con el campo del vestido y lo “lumínico” con el campo de las pantallas en su condición de tecnologías electrónicas. En el mismo sentido metafórico se utiliza “cubre la cuatro fachadas del edificio con un velo de diodos emisores de luz rojos y azules”, donde se evidencia que

el velo que viste, se conforma de elementos electrónicos propios de las pantallas de bombillas. Hasta aquí se considera que es la primera parte del texto, ya que da cuenta del evento, su ubicación y sobre la instalación en cuestión, así como de quien la hizo.

La segunda parte explica los orígenes de la obra y lo relaciona con experiencias culturales ancestrales. De esa manera se dice que la “geometría de la retícula”, tiene relación con cierto “patrón en la arquitectura persa” y que por el nombre de la instalación –Xipe Tótec– recuerda el rito donde los sacerdotes “se ataviaban de las pieles”. En esas tres ideas hay una relación implícita con el “velo de diodos” antes ya establecido y se confirma cuando se concluye diciendo que la razón de esta instalación es que: “Tlatelolco se viste como una nueva piel cuyo sistema capilar resplandece para conmemorar una nueva vida como centro cultural”. Ese vestido es a través de la pantalla que ofrece la instalación hecha por diodos rojos y azules, que como se ve, se concibió desde la metáfora de cubrir a esa torre emblemática con un velo. Pantalla y vestido en este texto se muestran relacionados como isotopía resuelta por el lector a partir de la metáfora. Por eso cobra sentido el texto, ya que su estructura metafórica evidente, ha revelado las causas por las que se generó, más allá de pensar un uso del lenguaje figurado y entender así un uso de lenguaje interconectado por campos.

Con el fin de profundizar en esta idea del vestido-pantalla, ahora se analizará la misma instalación desde los ejes detectados a lo largo de la exposición de este tema, el cual se divide en tres partes.

La primera parte busca a través de las categorías seleccionadas, establecer un eje que reconozca los fundamentos de la mutabilidad y sus resultados a la par de las razones de la inmutabilidad, la cual se identifica como estrategia de poder, el cual siempre somete, pero habrá que distinguir su relación con lo económico y también con lo político. A continuación se plantea el complemento al MAMPV:

RECURSOS MUTABLES	RESULTADO	ESTRATEGIA DE PODER INMUTABLE	SOMETIMIENTO ECONÓMICO	SOMETIMIENTO POLÍTICO
Vestido noble barroco (moda)	Espectacularidad	Fascinación	Intensión de consumo de minorías (surge con fines económicos)	Totalitarismo
				Individualismo
Pantalla urbana	Espectacularidad		Intensión de consumo de mayorías (se orienta a fines políticos)	Totalitarismo
				Individualismo

La segunda parte del análisis busca organizar información de interés, respecto del objeto de análisis, con el fin de demostrar la relación existente entre lo pantalla-vestido analizable por diferentes categorías, lo cual dará razones sobre su fascinación y con ello proponer evidencias en esa línea discursiva, aunque también sus decepciones. A continuación se ofrecen las categorías de análisis.

<p>Vestido/pantalla =</p> <p>a) Uniformidad: tradición.</p> <p>b) Diversidad: antitradición-moda</p>	<p>Lenguaje conformado por un sistema (paradigma, que define clase: por lo menos a considerar su forma de la expresión y su forma del contenido).</p> <p>También integra o excluye (permitido y prohibido).</p>
Imagen del vestido/pantalla	Escrito del vestido/pantalla
Fascinación	Apropiación, pero decepciona a su imagen

La última parte del análisis quiere evidenciar como una interface, siempre se mueve bajo las categorías de frontera/origen y diálogo-monólogo. Abajo se pone el esquema del modelo.

Vestido-pantalla = interface	Frontera-Origen
	Diálogo-Monólogo

A continuación se pasará al desarrollo de la última parte del modelo, considerando la misma instalación Xipe Tótec y utilizando los tres diferentes momentos antes explicados:

RECURSOS MUTABLES	RESULTADO	ESTRATEGIA DE PODER INMUTABLE	SOMETIMIENTO ECONÓMICO	SOMETIMIENTO POLÍTICO
Vestido noble barroco (moda):	Espectacularidad		Intensión de consumo de minorías (surge con fines económicos):	Totalitarismo:
Esta categoría no aplica.			Esta categoría no aplica.	Individualismo:
				Esta categoría no aplica.
		Fascinación:		
<b>Pantalla urbana:</b>	<b>Espectacularidad:</b>		<b>Intensión de consumo de mayorías (se orienta a fines políticos):</b>	Totalitarismo:
Instalación Xipe Tótec ubicada en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, Ciudad de México. Su condición mutable hace que el edificio donde se ubica, transforme rítmicamente el espacio urbano donde se ubica, ya que por el día permanece apagada la instalación y por la noche resalta el patrón geométrico que la	La característica más destacable de esta instalación es su monumental proporción, concebida bajo un patrón regular con cierto grado de complejidad y el uso de luces que envuelven a la torre que la sostiene; eso es una primera condición que la hace espectacular, sobre todo por la noche. Posteriormente se darán otras razones sobre esa espectacularidad. Mientras tanto se reconoce que sus colores llamativos destacan en la oscuridad de la ciudad, convirtiéndose en la edificación más	La función final de esa instalación que bien se puede tipificar como pantalla generadoras de imágenes (en este caso un patrón geométrico descrito bajo la idea de cuasicristales), es sobre todo resultar fascinante, por ser ante todo un espectáculo urbano altamente seductor y que busca el deslumbrar. Además, su diseño apela más al valor de lo estético, lo simbólico, así como lo memorable por	La instalación fue inaugurada con el fin de conmemorar el centenario de la Universidad Nacional ahora Autónoma de México. En ese sentido su existencia tiene el fin de mantener en la memoria de la población ese evento. Por otro lado esa obra resulta una buena promotora del mismo centro cultural que la contiene, ya que lo distingue de otros espacios similares. La determinación de las autoridades de invitar a generar esta obra, cabe decir que se puede evaluar positiva, en tanto se ha convertido probablemente, en el	Esta condición es la que evidencia la sumisión ante las propuestas que impone el poder, inclusive en el campo cultural. De ahí que el acudir a observar la instalación por ser un nuevo espacio “que hay que conocer” tanto para nacionales como para extranjeros, encamina al triunfo y aceptación de los discursos que se quieren legitimar, aparentando ser expresiones estéticas neutrales. En ese sentido este espacio urbano se convierte en un acontecimiento que va de la política a la politización, por buscar mitificar entornos orientados aparentemente a la educación, pero que en el fondo se busca cierto consumo cultural con fines económicos, a través de las diferentes opciones que se comercializan en dicho espacio. La ausencia de por lo menos cuestionamientos sobre la manera en que fue aceptada esta propuesta, es



<p>constituye. Cabe agregar que con el tiempo se han fundido algunas de sus lámparas, eso también contribuye a que la misma obra se modifique.</p>	<p>llamativa de la zona norte (equiparable a la Basílica de Guadalupe) y en una de las más destacables de toda la Ciudad de México. Lo anterior se evidencia cuando se llega a esta ciudad por avión y en la noche, también cuando se observa el norte de la ciudad desde alguna parte alta.</p>	<p>su impacto, (según se asienta en las características de este tipo de pantallas, explicado en el capítulo dos de esta investigación), que a una obra que busque la reflexión de quien la contempla. Como se descubre, la fascinación es un recurso destacable en esta propuesta, sin que ello elimine, otras consideraciones con las que observar a esta instalación.</p>	<p>espacio cultural más destacable del norte de la Ciudad de México. En ese sentido, se presume que el fin de la instalación, si bien tiene una intensidad de prestigio con fines económicos, en tanto implica la búsqueda del posicionamiento y la participación de los ciudadanos en las actividades que ahí se promueven, además de haber conseguido ubicar al centro entre los primeros lugares de los sitios para ver en esta ciudad. Esto corroborado por ser una parada de los autobuses turísticos que circulan por esta urbe. Si bien se puede pensar que mucho influye el estar junto a las ruinas prehispánicas de Tlatelolco, lo cierto es que la parada del citado autobús, está a la entrada del centro cultural. Cabe decir que la instalación también mantiene una postura política, ya que, a partir de diferentes variables, se puede inferir que la selección del artista (que no es mexicano), responde a los flujos legitimadores de quienes tienen la posibilidad de decidir, entre los que pueden exponer y los que no tienen esa oportunidad. Al igual que la decisión sobre lo que se permite exhibir y lo que no, al igual que sobre el tiempo en que algo se pueda exhibir. No se tiene información, si la instalación terminaría en una fecha establecida, lo cierto es que ahora se sabe que</p>	<p>lo que deja ver el total triunfo de quienes dominan las tendencias culturales y expresivas de este entorno, representado por la UNAM. En conclusión, pareciera que la instalación responde exclusivamente a buscar recordar un hecho memorable, sin embargo, lo que esconde esa instalación, esta en relación con los grupos que velan más por sus intereses personales y de grupo, que por una auténtica preocupación por abrir espacios a la discusión ciudadana. Por lo que priva sobre todo la imposición y el totalitarismo de esta todavía fallida democracia.</p> <p><b>Individualismo</b></p> <p>El individualismo, si bien puede ser consecuencia de habitar una urbe democrática, siempre y cuando su base esté en la crítica responsable de sus acontecimientos. En este caso, por todo lo dicho, queda pendiente esa reflexión crítica de la obra analizada, ya que solo se han encontrado reseñas y no se han localizado a la fecha posturas, si no contrarias a esa instalación, por lo menos que cuestionen la manera en que fue elegida la obra. En consecuencia, si bien es clara la influencia mediática de las televisoras mexicanas sobre la población, cabe decir que también existe un dominio de las instituciones altamente legitimadas, que subyugan la posibilidad de por lo menos manifestar dudas sobre las políticas culturales del país. Eso se puede explicar por la falta de crítica que favorezca la disidencia y con ello la ausencia de democracia. Se pueden presentar otros ejemplos que apoyen lo dicho y evidencien el modo poco</p>
--	--	---	---	--

			será permanente.	democrático de la toma de decisiones culturales por parte de la UNAM, entre esos ejemplos está el actual debate sobre la colección Andrés Blainstein, a favor de la colección Coppel, familia que se conoce en este país, por sus diferentes negocios y que ahora resultarán beneficiados con la promoción de su colección ( <a href="http://www.proceso.com.mx/?p=320935">http://www.proceso.com.mx/?p=320935</a> ).
--	--	--	------------------	--

<p>Vestido/pantalla</p> <p>En esta categoría se debe elegir entre: uniformidad-tradición o diversidad-antitradición-moda. Indudablemente la segunda opción es la que puede definir las características de la pantalla que se analiza, en tanto se presenta como la primer instalación de este tipo, por lo que es novedosa, deslumbrante, sorprendente y por consecuencia se convierte en un nuevo modo de pensar el arte en su relación con lo urbano. Se suma esta propuesta a otras pantallas-vestido en el mundo, las cuales buscan el espectáculo con fines distractores y en ese sentido son totalitaristas. Dice Ángel Román sobre una entrevista que ofreció Bin Laden para el periódico Nida ul- Islam, donde mencionó: "... el sector de los medios de comunicación está dirigido hacia la beatificación de los jefes, hacia la manipulación y consentimiento de los deseos del enemigo, distrayendo luego a la gente con acontecimientos de ninguna importancia" (en Román <u>El arte como pantalla</u> 2011 175). Al respecto hay múltiples evidencias en el ámbito televisivo o de las pantallas dominadas por la hegemonía, pero todavía es sutil ese poder en la obra de arte</p>	<p>En tanto lenguaje el sistema de este sintagma (instalación) va a explicarse a partir de las siguientes categorías subdivididas en expresión y contenido y las subcategorías de forma y substancia (para tener más información, revisar: Mauleón <u>Prolegómenos para un lenguaje visual</u> 2009 58-65). Se sabe que estas categorías, facilitan la comprensión de la lengua sobre esta u otra instalación artística.</p> <p>Forma de la expresión.- esto tiene que ver con el tipo de orden de la composición de la obra y su relación con su ubicación urbana. Para este análisis se considerarán cuatro puntos relevantes sobre la imagen de la pantalla-vestido de esta instalación: el contraste o armonía, la sinestesia o la monosensibilidad, la perspectiva o la oblicua y el ritmo simple o complejo. El binarismo es la condición de la substancia de la expresión, la cual siempre se manifiesta considerando a contrarios, por ejemplo: entre lo que se destaca y lo que pasa desapercibido. De eso tratará el siguiente análisis.</p> <p>En cuanto a contraste o armonía, se dan estas dos condiciones a lo largo de un día cuando se analiza a este vestido-pantalla: contraste por la noche y armonía por el día. El contraste surge por varias razones, primero el color dado por la gama de luces estridentes frías y calientes que la constituyen, además por la disposición de ellas generando un patrón geométrico conformado por diferentes polígonos regulares ordenados para presentar figuras de diferentes áreas y tamaños, organizadas de manera aparentemente irregular, pero que con una mirada más detallada se evidencia su tipo de orden. En ese sentido la variación es la forma destacable de las figuras iluminadas de la instalación. De manera contraria, por el día, las luces apagadas de la instalación se funden con el mármol blanco de la edificación que la contiene, por lo que domina la forma armónica. Ese ciclo permanente de contraste armonía, contribuye</p>
--	---

<p>que pasa por ser solo una propuesta que convoca a la estética; aunque no hay que olvidar, que toda obra también somete e impone su tipo de expresión sobre otros tipos.</p>	<p>aún más a definirla como un total contraste.</p> <p>La categoría sinestesia/monosensibilidad se manifiesta en el mismo sentido que la anterior categoría. Encendidas las luces emerge la sinestesia, en tanto recuerdan sus luces a los caramelos (al igual que en cualquier letrero de neón), por lo que es además de visual, gustativa. También la textura que se genera, sugiere rugosidad y por ello estimula al tacto y lo es también musical, por lo que su sonoridad se dirige al oído. Por todo eso es sinestésica, pero al apagarse se neutraliza ese efecto quedando tan solo monosensible,</p> <p>En cuanto a su condición compositiva, al ser un patrón geométrico, nada tiene que ver con el sistema occidental de la perspectiva de profundidad, es por eso básicamente una propuesta bidimensional. Aunque por el color de las luces nocturnas, se manifiesta por lo menos tres planos: al fondo la edificación que adquiere una tonalidad oscura, las figuras de color frío en segundo plano y las cálidas se adelantan al primer nivel perceptivo, también por ser las de mayor dimensión y en ese sentido se enfatiza esa condición jerárquica. Cabe decir que cuando se está en el lugar de la instalación, la vista siempre se da de manera oblicua, por lo que se genera una visión fluctuante entre una imagen que sugiere de manera tímida profundidad al verla de lejos, pero sin seguir patrones de puntos de fuga y una alteración de la misma imagen al verla de cerca, por favorecer los ejes oblicuos que surgen.</p> <p>Por lo que respecta a su ritmo, en estricto es un ritmo simple, aunque no aparente, es decir, los patrones son recurrentes, pero conformados por diferentes figuras que generan un patrón predecible, aunque no evidente.</p> <p>Por todo lo anterior, resulta evidente que esta propuesta es sobre todo dinámica en su diagnóstico general y la dinamicidad se incrementa por el cambio provocado por su existencia cíclica, lo cual también es una condición de la moda, del barroco y ahora como se descubre, de las pantallas-vestido emergentes.</p> <p>Forma del contenido.- en este nivel se considerarán los conceptos que parecen definir de manera destacable a la instalación y sus contrarios, siendo ahora esta condición binaria, la substancia de contenido. Entre esos conceptos elegidos están:</p> <p>Encendido-apagado.</p> <p>Polígono regular-figura orgánica.</p> <p>Patrón geométrico-flujo aleatorio.</p>
--	--

	<p>Monumentalidad-nimiedad.</p> <p>Visibilidad-invisibilidad.</p> <p>Vestido-piel.</p> <p>Fascinación-ordinariez.</p> <p>Se pueden seguir construyendo un listado de categorías que pudieran organizarse en paradigmas infinitos, sin embargo, con la muestra anterior será suficiente para construir dos sentidos opuestos que subsisten de manera paralela en los diferentes estados de la instalación. La primera condición y por ello definitoria, es cuando está encendida-apagada.</p> <p>Al estar encendida se descubre conformada por polígonos regulares, en un patrón geométrico que se puede identificar como monumental, lo cual favorece su visibilidad a grandes distancias, en ese sentido, la instalación se convierte en un vestido que recubre a la torre del espacio urbano en el que se ubica; dicho vestido es calificado como fascinante. Esa condición desaparece al estar apagada la instalación y es cuando domina el paisaje natural que la enmarca, sean estos los árboles, las nubes, las montañas, los volcanes. Esa aleatoriedad indefinida que hace observar en esa línea del horizonte cualquier cosa, hace pasar desapercibida a la construcción urbana que contiene a la instalación, convirtiéndose en el día en una construcción más: irrelevante e invisible a los ojos de los habitantes de la ciudad. La razón es porque se destaca la piel de la fachada de la torre (conformadas por la textura del mármol en las caras del oriente y el poniente, o de cristales en las caras norte y sur), transformándose con esa piel, en una edificación ordinaria.</p> <p>En cuanto a la posibilidad de analizar las categorías de integrar o excluir, cabe señalar que su propuesta seductora al estar encendida la instalación, genera empatía entre la población (posiblemente esa sea una razón por lo que no se han encontrado posturas opuestas a ella), convirtiéndose en una obra destacable y en proceso de legitimización; sin evidencias del apoyo de la hegemonía. En ese sentido la categoría permitido/prohibido, se infiere que pertenece a la primera opción, ya que así es como comienzan a definirse el estilo de una tendencia, siempre apoyada por los núcleos rígidos y poderosos de una semiosfera.</p>
Imagen del vestido/pantalla	Escrito del vestido/pantalla
La imagen de la instalación analizada es por mucho fascinante cuando está encendida y lo es	Todo lo expuesto en las líneas anteriores y que permiten una comprensión de la instalación analizada

<p>por ser sobre todo dinámica. Esa aparente mutabilidad cíclica constituida por su contraste, por su sinestesia, por su oblicuidad y por su aparente ritmo complejo, hace que destaque sobre el horizonte de la zona norte de la Ciudad de México, como una joya. Además hay que agregar las condiciones de ser un pantalla-vestido monumental y por ello visible desde cualquier posición que domine el horizonte del valle en el que se ubica. De manera paradójica, esas mismas características desaparecen al permanecer apagada.</p>	<p>y con ello compartir otro tipo de apropiación, lo cierto es que si bien lo escrito decepciona a su imagen (como debe de ser), también es que resulta de poco interés en tanto prevalece por mucho la condición fascinante de esa obra al contemplarla, en tanto resulta un faro llamativo, sobre la permanente oscuridad de la noche. Cabe decir que, quizá lo único que llega a competir con la instalación es la luna, y solo cuando está llena.</p>
--	---

<p>La instalación Xipe Tótec al asumirse como vestido-pantalla, debe de analizarse también como una interfaz, la cual favorece o no las interacciones propias del e-barroco, entre ellas las dos más destacables que se describen a la derecha.</p>	<p>Frontera-origen.- La condición de frontera se relaciona directamente en una interfaz, con la familiaridad con la que se manifieste su diseño, en ese sentido la interfaz de Xipe Tótec es única y por lo mismo novedosa, lo cual puede calificarse de emergente considerando al grueso de la población que la ha contemplado. Esa característica es propia de toda obra artística, desde la época del romanticismo (siglo XIX) hasta como se puede ver, la actualidad: se define a ese tipo de expresiones con el viejo adjetivo de vanguardistas. Si bien puede aceptarse que ese es el caso de esta interfaz, porque su diseño resulta novedoso y por lo mismo una propuesta que aspira a la aceptación de los demás. En ese sentido su condición sobre lo que es, resulta todavía emergente por ubicarse en los límites entre los que aceptan o no el calificativo de artístico; ya que se puede relacionar tanto con el ámbito de la ingeniería, la ciencia, la historia y otros campos que pudieran adjudicarse su pertenencia. Eso hace por lo menos interdisciplinaria la instalación y por ello controversial, aunque dicha controversia, se nota menguada por el apadrinamiento de la institución que la propone dentro del campo de las artes.</p> <p>Por el contrario, si se le ubica en una posición de origen, entonces la interfaz se le tiene que asociar forzosamente con otras interfaz existentes, como la Crown Fontaine en el centro de Chicago, los diferentes trabajos de los hermanos Edler que hay por el mundo, también pueden revisarse todos los ejemplos que presenta la revista Screens orientada a la divulgación de estas nuevas interfaz (<a href="http://www.screens.ru/es/2006.html">http://www.screens.ru/es/2006.html</a>). Bajo esa nuevas condiciones, hay que ubicarla bajo otro nodo, el cual es emergente, pero que poco a poco se convierte en común, gracias a los eventos de arte que se promueven o las ferias que buscan divulgar a las pantallas de leds</p>
---	--

	<p>como el de Las Vegas que se realiza anualmente, Moscú o Shangai.</p> <p>De lo anterior se puede inferir que desde el conocimiento que se tenga sobre este nuevo tipo de interfaz y en su relación con el diseño de los espacios de la ciudad, su comprensión puede ir de lo emergente a lo común en el paisaje urbano. En ese orden de ideas, la instalación Xipe Tótec sigue conservando su aura novedosa por lo que se vincula mayoritariamente en el nodo de lo emergente y por eso de la frontera, junto con la Estela de Luz o la fachada principal de la nueva sede del Senado de la República, que por la noche se pinta con luces de colores: patrios para septiembre y en octubre son azules. En relación con otras propuestas del mundo, resulta hasta simple y ordinaria, por lo que a mayor familiaridad, su nodo se encuentra en el origen o centro de la semiosfera e-barroca, la que estudia a las nuevas interfaz.</p> <p>En cuanto a la categoría diálogo-monólogo, la primera condición es propia de toda interfaz, ya que este proyecto urbano rebasa lo artístico y se convierte en una manifestación también de diseño y que convoca a la ciencia, a la ingeniería, a la historia, a la retórica, a la comunicación. Desde esta propuesta la ciudad-espuma se transforma por consecuencia del e-barroco que promueve estas pantallas, así como los múltiples diálogos iniciados por los espectadores. Si bien dicho diálogo puede no ser intenso, lo cierto es que se da con la intensidad y duración que decida el usuario. Por otro lado, puede suceder que dichas interacciones lleguen a ser repetitivas, pero eso dependerá del grado de participación del usuario. En ese sentido también puede convocar a la indiferencia, aunque eso se conciba improbable, por eso el monólogo es poco factible, pero probable. Bajo esa última condición, sería el fracaso de la pantalla-vestido, por no haber logrado su cometido de abrir interacciones intensas.</p>
--	--

Resultados cualitativos del anterior análisis son los siguientes:

En relación con el eje mutabilidad-espectacularidad-inmutabilidad-consumo de las mayorías-totalitarismo: descubre que la instalación Xipe-Tótec aparenta ser solo una propuesta conmemorativa. Sin embargo, los fines que se develan bajo las estrategias seductoras que operan, es para la distracción de las prácticas hegemónicas que se ponen en juego, con el fin de ampliar o no el valor de los símbolos que se quieren imponer en el imaginario ciudadano. En este caso se busca legitimar un producto cultural

que quiere ser reconocido bajo el imaginario de lo altamente estimado y centrado en lo mutable de la misma pantalla, cuya consecuencia es la espectacularidad y la fascinación. Lo que por cierto, poco tiene que ver con la calidad de la obra y la renovación urbana, en tanto su desarrollo en el fondo, es para beneficio de intereses ajenos a las preocupaciones populares, que manifiesta su inmutabilidad económica y luego política.

Sobre la estructura metafórica pantalla-vestido de la instalación, debe decirse que sobre todo es un espectáculo nocturno que puede contemplarse desde cualquier parte de esta ciudad, siempre y cuando se esté cerca o a cierta altura. Es en muchos sentidos sobresaliente y lo es por haberse concebido para ser impactante y en ese sentido fascinante, como lo fueron antes los vestidos fastuosos en las épocas cuando dominaba el barroco. Esa instalación que literalmente encandila, es una manifestación e-barroca por excelencia, ya que encubre de manera envidiable, las estrategias hegemónicas por la que fue creada, condición que no sucede, por lo menos con la Estela de Luz, analizada en el segundo capítulo. Se cumple en ese sentido la condición de fascinación que emana de las propuestas e-barrocas concebidas bajo la imposición del poder y orientadas a la distracción de los fines económico-políticos para los que fue concebida.

Finalmente la instalación Xipe Tótec es una interfaz que por ser fascinante convoca a una infinidad de diálogos y el encuentro de contrarios. Esa condición que ya se dicho es propia del e-barroco, se cumple satisfactoriamente como lo puede verificar el convertirse en un punto de referencia para el turismo de esta capital durante la noche, aunque manifiesta una paradoja, cuando esa misma instalación convoca a la indiferencia durante el día. En el caso de que esto último pase, entonces inhibe la consideración esencial del e-barroco y también como estrategia del poder hegemónico. Sin embargo, llega a pesar más la fascinación, cuyas metas buscan impedir el desarrollo del pensamiento crítico, en un interés de que las masas se mantengan

indiferentes y sometidas. Por todo lo dicho, esa es seguramente la realidad de esta instalación y por eso bien lograda, que a diferencia de la Estela de Luz, ha sabido mantenerse bajo un carisma positivo y estimado por la población que la conoce. Por lo tanto, se puede concluir que bajo lo analizado: el uso de la pantalla como vestido ha sido exitosa, al poder proponer diálogos en el rumbo que favorece el *establisment*, a diferencia de las pantallas que son utilizadas como piel, que pareciera convocan a monólogos y por eso no han resultado tan fascinantes y seductoras, como la ya señalada Estela de Luz. Esto lo tiene claro ahora el diseño urbano, aspecto que no tengo mucha idea si el poder hegemónico así lo identifique.

### **3.3. Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCE-b)**

Recuperando los diferentes tipos de análisis que se han propuesto a lo largo de esta investigación, ya se puede inferir que el MAGMPVCE-b se conforma de tres partes y se pueden trabajar por separado o en su conjunto. El primero surge del reconocimiento del sistema que quiere descubrir a la Ciudad Barroca Genérica (CBG) y tiene como propósito: evidenciar los espacios urbanos todavía existentes y relacionados de manera transhistórica con el pasado periodo barroco; cabe decir que finalmente se le llamó Modelo de Análisis del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG). El segundo es el denominado Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECE-b), cuyo fin es develar las manifestaciones urbanas e-barrocas, que surgen a pasos acelerados en todas las grandes ciudades del mundo. El tercer modelo es propiamente el Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCE-b), el cual se integra, tanto de los dos anteriores, como por el Modelo de Análisis Metafórico de la Pantalla-Vestido (MAMPV) y de su complemento. El propósito de este último modelo de análisis, es ofrecer evidencias sobre la imposición del poder hegemónico, el cual se manifiesta en los discursos de las pantallas-vestido. Pero al



mismo tiempo, dar a conocer sobre la oportunidad de toma de consciencia a través de esas mismas interfaz, gracias a la puesta en práctica de los análisis propuestos. A continuación se exponen los diferentes modelos:

A) Modelo de Análisis del Sistema de la Ciudad Barroca Genérica (MASCBG):

PODER	
Espacios de trabajo	Espacios de habitación
Espacios de circulación	Espacios de esparcimiento
ECONOMÍA	

B) Modelo de Estudio de la Ciudad e-barroca (MECe-b):

<p><b>1. Flujos y nodos:</b> la CBG tiene su base en una concepción obsesiva del espacio abierto a través de prestar atención a su sistema de calles principales, edificaciones importantes, que son sus flujos y los nodos reconocibles de la ciudad, que se instauran como espacios de interés. Bajo esa condición, se busca el tránsito y los accesos a esos sitios privilegiados.</p> <p>En esa misma línea se descubre la ciudad-espuma e-barroca, pero que gracias al uso de las pantallas como elemento destacable en el escenario urbano actual, impulsa la multirrelacionalidad y la multiconectividad, gracias a las distintas redes y considerando de manera destacable a la geolocalización, que favorece los flujos y conecta a diferentes nodos. Esas condiciones aparentan un espacio siempre cambiante e identificable bajo dos ejes:</p>	
<b>Eje político-económico</b>	<b>Eje estético</b>
A) La CBG es preferentemente capital de algo, es por eso que será solo en la ciudad-espuma e-barroca que emerge como tal y donde se promueve de manera intensa el más reciente proceso globalizador. Se busca con ello el franqueo total para un libre tránsito y el consumo de los excesos de producción, favoreciendo una alta concentración del capital económico.	A) La CBG busca la teatralidad y la espectacularidad, con el fin de promover una diversión que aletarga, en el e-barroco se consigue por medio de grandes eventos que involucran a pantallas.
B) Tiene como base una política dominante y una economía centrada en el poder de unos pocos, que se manifiesta a través de organizaciones de sometimiento. Con esa intensión el uso de las pantallas, proyecta un diseño de imágenes y de discursos, que mantenga el	B) Búsqueda de una unidad estética para la configuración de calles y espacios públicos, que llega a ser un estilo definido por las clases privilegiadas y una alegría contemplativa para los que menos tienen. Esa misma estilística se busca en la conformación de los

sistema ideológico bajo la aparente difusión de beneficios sociales.	contenidos de las pantallas.
C) Desarrollo de mecanismos para activar los dispositivos de memoria y olvido social, estos mecanismos en la actualidad se reconocen en el uso de las pantallas y las estrategias discursivas emocionales-seductoras-espectaculares, utilizadas para la generación de contenidos que mantienen ciertas ideas inculcadas por el poder hegemónico.	C) Establecimientos de mecanismos de mitificación a través de sofisticados lenguajes audiovisuales que buscan el gran espectáculo.
D) Mantenimiento de los sistemas simbólicos determinados por las clases dominantes, a través de rituales reconocidos como manifestaciones de identidad y que se replican a hora por medio del uso de pantallas.	D) Debe ser persuasivo y para ello requiere reorientar las visualidades del espacio.
E) Integrador de distintas dimensiones humanas, a partir de lo religioso, lo moral, lo propagandístico-emocional y bajo el auspicio de una retórica de la persuasión, mezclándose lo sagrado con lo profano. Hibridación creativa manifiesta por simulación y proyectada a través de artificios digitales.	E) Integración controlada a través de la mezcla de opuestos, de personas, de saberes, de niveles de realidad y puede llegar en ciertos casos, a un descontrol, aspecto fundamental en el universo que se propaga a través de las pantallas.
<b>2. Concentración o eje socio-espacial-temporal: el urbanismo en la ciudad barroca busca repoblar zonas deshabitadas o abandonadas. Espacios en transformación, por eso inestables y distintos, movilidad expansiva/decreciente; interconexiones; contradicciones. En el caso de del e-barroco se proyecta habitar los espacios virtuales en constante modificación y la portabilidad favorece la movilidad y las interconexiones, así como las contradicciones.</b>	
<b>3. Relaciones o eje socio-cultural: el urbanismo de la CBG sigue ubicada dentro de la fragmentación y promueve las relaciones en la vida cotidiana, en el caso del e-barroco se intensifican a través de las pantallas que propician tumultuosos encuentros de convivencia, en relación directa con la: interactividad, hipertextualidad, conectividad.</b>	
<b>4. Tipos de pantallas:</b>	
A) Pantallas de proyección de luz: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Son espectáculos urbanos altamente seductores.</li> <li>- Generalmente son proyecciones con narrativas relacionadas con los simulacros.</li> <li>- Se presentan sobre superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad (puesta en acción de los dispositivos de memoria) y por una cultura.</li> <li>- Hacen alarde de la última tecnología digital.</li> <li>- Siempre son eventos masivos, cuyas características son afines a las</li> </ul>	B) Pantallas generadoras de imágenes: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Necesariamente son un espectáculo urbano altamente seductor.</li> <li>- No siempre utilizan superficies de edificaciones consideradas relevantes en una ciudad, en algunas ocasiones sus propuestas son las que convierten en emblemáticas porque en si mismas son el emblema.</li> <li>- No siempre son proyecciones con narrativas en vínculo con simulacros, más bien buscan el deslumbramiento.</li> <li>- Son manifestaciones que utilizarán con mayor frecuencia, un alarde de tecnología digital.</li> </ul>
C) Pantallas como dispositivos de salida: <ul style="list-style-type: none"> <li>- La mayor de las veces buscan ser un espectáculo urbano.</li> <li>- Requieren del uso de narrativas seductoras.</li> <li>- Su discurso es sobre todo una manifestación de los dispositivos de memoria y un ejercicio de legitimación por parte de los grupos de poder.</li> <li>- Requieren de un alarde de tecnología digital.</li> <li>- Si bien pueden detonar manifestaciones masivas físicas y virtuales, también</li> </ul>	

detectadas en los espectáculos barrocos, pero por hacer uso de lo digital, son e-barrocos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En lo específico, las pantallas electrónicas apelan más al valor de lo estético, lo simbólico, así como lo memorable por su impacto.</li> <li>- Su contemplación no requiere de eventos masivos, más bien se conforman con formar parte del escenario urbano inmerso en importantes vías de circulación.</li> </ul>	<p>pueden provocar encuentros cara a cara.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Son las que mejor expresan las condiciones de interactividad, hipertextualidad, conectividad de la era digital.</li> <li>- También son promotoras de redes de conexión virtual.</li> </ul>
--	--	--

### C) Modelo de Análisis Metafórico de la Pantalla-Vestido (MAMPV):

ESTRUCTURA METAFÓRICA		Campo A (para este caso: campo pantalla)		
		Campo B (para este caso: campo vestido)		
RECURSOS MUTABLES	RESULTADO	ESTRATEGIA DE PODER INMUTABLE	SOMETIMIENTO ECONÓMICO	SOMETIMIENTO POLÍTICO
Vestido noble barroco (moda)	Espectacularidad	Fascinación	Intensión de consumo de minorías (surge con fines económicos)	Totalitarismo
				Individualismo
Pantalla urbana	Espectacularidad		Intensión de consumo de mayorías (se orienta a fines políticos)	Totalitarismo
		Individualismo		
Vestido/pantalla = a) Uniformidad: tradición. b) Diversidad: antitradición-moda		Lenguaje conformado por un sistema (paradigma, que define clase: por lo menos tipo de pantalla, color, texturas, figuras, formas de la expresión, formas del contenido) y un uso (sintagma, que vienen a ser los ejemplos elegidos).  También integra o excluye (permitido y prohibido).		
Imagen del vestido/pantalla		Escrito del vestido/pantalla		
Fascinación		Apropiación, pero decepciona a su imagen		

Vestido/pantalla = interfaz	Frontera-Origen
	Diálogo-Monólogo

?

En síntesis, la suma de estos modelos, es el Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCE-b), el cual se expone en un esquema con características rizomáticas y menos lineales.

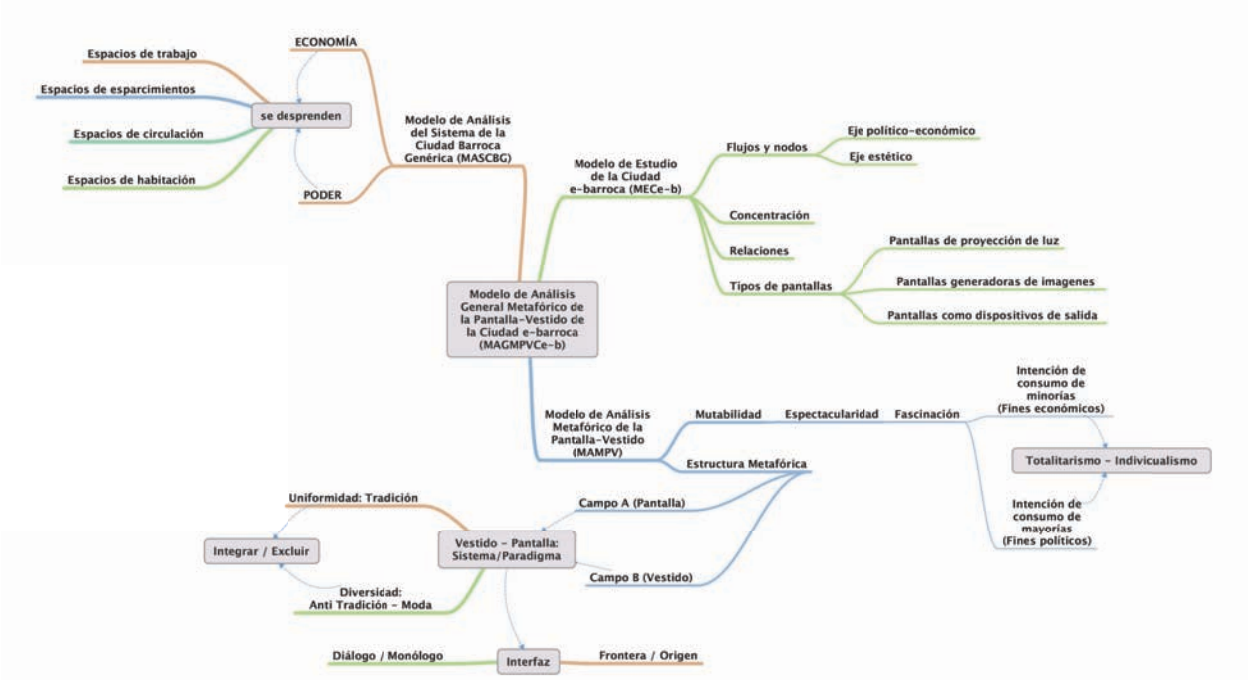


Imagen 22. Esquema del Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCE-b), se reproduce en el Anexo 3 a un mayor tamaño.

Este modelo podrá estudiar otras pantallas-vestido, por ejemplo la de la nueva sede del Senado de la República Mexicana, cuya fachada en las fiestas patrias (su fin es conmemorar a la independencia del país), se ilumina con los colores de la bandera nacional. Pero mejor se quiere invitar a que eso lo realice el lector interesado, como ejercicio que valide o no lo aquí propuesto, ya que "... la virtud de convalidar un obra..." (Amoroso 36) y yo agregaría también que la propuesta de una herramienta analítica,

?

hace "... sentir a su autor que se encuentra en el camino correcto", como bien lo supone Nicolás Amoroso y parece pertinente sumarse a ello.

Finalmente se presume que los modelos analíticos y las herramientas teóricas expuestas, contribuyen a un acercamiento diferente sobre temas de diseño y en particular del diseño urbano, convirtiéndose esta investigación en un trabajo sobre lo que se entiende por transdisciplina. Lo que demuestra que la integración de diferentes campos, obliga al investigador a generar nuevas cartografías para explicar el mundo; lo cual aleja de trabajar solo con calcomanías. Se espera por lo tanto, que la investigación transdisciplinaria resulte algo que interese al investigador en diseño.

## Conclusiones

Después de exponer los temas desarrollados en los capítulos anteriores, se reconoce que se alcanzaron las metas establecidas, en tanto se han propuesto varias herramientas de análisis para ser utilizadas en el estudio de proyectos de diseño urbano de manera trasndisciplinaria. La primer herramienta es útil para la comprensión de la llamada Ciudad Barroca Genérica que se ha identificado, subsiste en toda ciudad capital, haya estado o no relacionada en alguna parte de su historia con el barroco histórico. Ya que hay que recordar, que el barroco se piensa un periodo dominante, que favorece gracias a sus formas, la construcción de cierto modo de explicar la realidad.

La segunda herramienta permitió comprender la relación que se da entre las pantallas y los usuarios de la llamada ciudad-espuma contemporánea y que parece replicarse en el uso virtual de la misma, a partir de la red digital. De ese modo nace la ciudad e-barroca, la cual también trae consigo el germen de un nuevo modo de interacción a partir de la interrelación participativa-colectiva, la cual puede llegar a contrarrestar el poder hegemónico, que todavía se vive en internet y de ese modo ofrecer una revolución propia de las explosiones de todo barroco.

La tercer herramienta descubrió las estrategias de control seductor que se utilizan en el uso de pantallas, a través de los recursos del vestido aprendidos en el barroco histórico y que ahora se manifiestan, por medio de novedosas metáforas que relacionan campos semánticos de la pantalla y el vestido. Por eso, la ciudad e-barroca parece que se transforma a través de sus pantallas que visten los espacios arquitectónicos y que resultan fascinantes al habitante que recorre las nuevas ciudades; pero lo cierto es que esa interfaz digital, replica el modo como la hegemonía somete a las masas, antes por el espectáculo del vestido y ahora por medio del espectáculo de la imagen de impacto,

la cual despierta primero el deseo y después el consumo. Sin embargo, cabe señalar que un auténtico cambio se está gestando gracias al uso de esas mismas pantallas, provocado por el desarrollo crítico y la reflexión comunal, que si bien ahora no es dominante, seguramente llegará a serlo.

En ese sentido es que se sostienen tres tesis, la primera dice que: se puede encontrar una condición de Ciudad Barroca Genérica en toda metrópoli contemporánea, cada vez que destaquen sus hegemonías dominantes, ciertos proyectos urbanos. La razón es un interés por el aumento de plusvalía del terreno, bajo políticas de mejoramiento urbano y con fines estético-sociales, pero que en el fondo benefician solo a quienes se apropian del terreno. Ese tipo de prácticas son las que sostienen al diseño urbano contemporáneo y son las que lo han caracterizado desde la época del papa Sixto V, durante el barroco histórico.

En ese sentido, esa Ciudad Barroca Genérica es paralela a la ciudad que todo mundo habita y se puede evidenciar a partir del uso del modelo analítico MASCBG, cuyas categorías urbanas se piensan transhistóricas y sostenidas, así como auspiciadas por dispositivos del poder hegemónico. De ese modo fue que, al utilizar ese modelo, primero para identificar constantes en la ciudad barroca y después para reconocer su pertinencia como propuesta deductiva, en el análisis de un importante proyecto urbano contemporáneo en la Ciudad de México, se llegó a reconocer la existencia del sistema de la Ciudad Barroca Genérica (CBG) y del proceso de la misma. Cabe señalar que lo transhistórico se identificó, como resultado de los dispositivos de memoria que mantienen vigente el modelo descubierto por esos grupos de poder hegemónico durante los siglos XVII y XVIII, hasta su posible paso al olvido o quizá encubrimiento de ese paradigma de dominación<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Esa condición de olvido o encubrimiento, puede ser explicada bajo la propuesta de Thomas Kuhn en su libro La estructura de las revoluciones científicas, donde la emergencia de un paradigma implica la desaparición de otro. Otro enfoque similar se puede detectar en el trabajo póstumo de Marshall McLuhan: La aldea global, donde con su propuesta de tétrade, refiere al desuso de una herramienta, que se da por la emergencia de otra, la cual recupera algo del pasado e implica su futuro desuso.

Gracias al modelo de análisis propuesto, el cual buscó las constantes, a través de la coherencia, lo abarcable y lo simple (Principio Empírico), fue que se llegó a los resultados que demostraron la existencia de una Ciudad Barroca Genérica (CBG). Sin embargo, se reconoce que se deben de continuar estudios con otros proyectos urbanos, considerados importantes, para verificar los primeros hallazgos detectados y de ese modo fortalecer la tesis y ver sus alcances en un escenario de predictibilidad.

También se infiere por el primer análisis, que necesariamente en una ciudad contemporánea no todo lugar se identifica con la CBG, ya que existen espacios urbanos contrarios y otros que son hasta contradictorios. Es por eso que resulta esta perspectiva, una visión acotada a proyectos urbanos relevantes. De ahí la necesidad de construir otras herramientas de estudio, para entender las distintas manifestaciones urbanas que hacen uso de las últimas tecnologías electrónicas y que conviven con otras donde esos recursos se tienen olvidados.

La segunda tesis sostiene que: esta época es e-barroca o barroca electrónica, por el uso dominante que se hace de las pantallas digitales, las cuales están al servicio del poder hegemónico; esas interfaz están en relación con los procesos cíclicos de construcción de realidad que se imponen sobre los habitantes-burbujas de la actual ciudad.

Los aspectos que se quieren destacar a partir de la verificación de lo dicho es que si bien se pudo detectar una CBG en ciertos proyectos y escenarios urbanos importantes de cualquier ciudad, lo cierto es que la metrópoli está adquiriendo una serie de características contradictorias, con esa ciudad que siempre se quiere destacar; aunque esa contradicción es propia de los eones barrocos. Esas contradicciones se identificaron como consecuencia de la doblegación de los habitantes, carentes de interés por la interconexión e integración social. La razón expuesta fue por la



emergencia de colectivos narcisistas, los cuales cultivan el aislamiento, el encerramiento y la individualidad extrema. Es por eso que se consideró que la CBG forma parte de la ciudad-espuma, integrada por agrupaciones “burbuja” que conforman colectivos frágiles, en espacios con las mismas características. Esos individuos-burbuja, habitantes de la ciudad actual, mantienen paradójicamente actividades de contradicción, ya que por un lado se aíslan y por otro reviven la experiencia integral-relacional de los eones barrocos, pero ahora en el universo virtual. Es por eso que las pantallas se convierten en el medio para poder abrir interrelaciones, aunque todavía muchos de sus usos actuales son de carácter superficial y para la dominación.

En ese sentido, se reconoció que si bien las pantallas surgen para distintos usos, parece que sus fines son los mismos y es el regular los comportamientos de las burbujas-individuos, en una nueva etapa que se identificó como e-barroca. Por eso se infiere que el uso de la pantalla y sobre todo en su relación con las tecnologías digitales, verifican que probablemente son las nuevas extensiones de nuestro cuerpo, el cual parece que se disuelve continuamente en *bits*, al igual que el humanismo creativo y crítico; como lo pensó la Escuela de Toronto, Nicholas Negroponte, José Luis Brea, entre muchos otros investigadores de la cultura digital.

Si bien es un hecho que se está en el inicio de experiencias de vida generadas a través de pantallas, es probable que ese tipo de experiencias dominará gran parte de las acciones humanas futuras, integradas en lo que se reconoció como e-barroco. Para verificar lo anterior, solo se requiere considerar el creciente interés por el consumo de tecnologías digitales, lo cual obligará en futuros trabajos, a distinguir entre los individuos como “burbujas” emigrantes, de las que son nativas en el uso de esas tecnologías. Con evidencias relacionadas al creciente uso de *gadgets* digitales, se presume que las “burbujas nativas”, probablemente lograrán conservar su independencia fragmentada, gracias a las seguras interrelaciones que ofrece la virtualidad, siempre y cuando no se involucren con los átomos, pero también serán

burbujas que activen mecanismos de integración virtual. Cabe decir que la constancia de los supuestos anteriores, necesita de modelos probabilísticos, trabajo que se deja para siguientes proyectos.

La última tesis necesitó proponer una herramienta de estudio para distinguir la emergencia de una estrategia de dominación hegemónica, centrada en el uso del vestido y recuperada gracias al descubrimiento de una nueva metáfora, cuyos campos semánticos fueron el vestido y la pantalla. De ese modo se pudo evidenciar que cierta mutabilidad de la ciudad-espuma contemporánea, es resultado del uso de las pantallas urbanas identificadas como metáforas del vestido, las cuales transforman a la ciudad de manera constante, ya que son consecuencia del e-barroco orientado a la dominación seductora de conciencias.

El análisis desarrollado detectó que si bien es un acierto del poder hegemónico el uso de vestidos-pantalla (al parecer inocuas gracias al juego de sus estrategias de fascinación orientadas a los públicos urbanos y auspiciadas por instituciones legitimadoras, que a su vez han sido legitimadas por la población urbana), lo cierto es que algunas de estas no están dando resultados. En ese sentido se hizo ver lo positivo y aceptación de la instalación Xipe Tótec, en detrimento de la instalación Estela de Luz, la primera utiliza como se evidenció la metáfora vestido-pantalla, la segunda no y eso es quizá una de sus fallas.

En otro sentido, si bien se hizo notar lo relevante de las estrategias de seducción que surgen en las instalaciones del tipo vestido-pantalla, también cabe decir que no son concluyentes los resultados, por lo que se deben de realizar más estudios en ese sentido y con ello demostrar la validez de la propuesta. Sin embargo, lo relevante de esta última parte, fue la propuesta de un modelo de estudio, el cual permitirá hacer ver las sutiles estrategias de sometimiento, que envuelven a estos nuevos dispositivos electrónicos en esta era e-barroca, a partir del estudio de otras pantallas urbanas.

En síntesis, se piensa que el uso de las pantallas urbanas en el fondo tienen como fin vestir a la ciudad-espuma de la era e-barroca, buscando en su uso, el desplegar los escenarios contemporáneos y las estrategias adecuadas para el ejercicio actual del poder, encaminadas al sometimiento y doblegación de los cuerpos. Por eso la necesidad de pensar que la ciudad tiene que estudiarse tomando en cuenta: a sus pantallas, en su relación con la metáfora del vestido y con la moda, para entender las viejas estrategias actualizadas del poder hegemónico en la Ciudad de las Pantallas.

La experiencia que se obtuvo con la puesta en práctica de todos los análisis, fue similar a la que posiblemente vive un cartografista que trata de identificar nuevos territorios y que sabe que las rutas que plantea, siempre son susceptibles de reformular. Aunque eso no impide que los territorios que demarca, sean susceptibles de guiar a otros interesados en caminar por esos senderos que revela; pero también cabe la posibilidad de extraviarlos, ojalá y no pase eso con este texto. Una condición de la que se quiere apartar con este trabajo, es la que sugirió Jorge Luis Borges, de aquellos cartografista que aspiraban copiar la totalidad de un imperio y que después generaciones futuras vieron lo inútil de tal hazaña, olvidando y condenando a la destrucción, tan monumental intento.<sup>80</sup> Este trabajo no se piensa monumental, más bien es modesto, lo que no se quiere es que pase al olvido.

Con ese interés se busca inaugurar una línea de investigación que trate sobre los alcances de los modelos que se han propuesto. Sobre todo desde las implicaciones de pensar el e-barroco y desarrollar reflexiones que expliquen desde ese enfoque a la cultura digital. Entre esas posibilidades se pueden proponer trabajos relacionados con las construcciones discursivas a través de las redes sociales y las prácticas emergentes que surjan por la interacción con pantallas. También se considera que se tiene la oportunidad de revelar desde estos modelos, los dispositivos que buscan seguir

---

<sup>80</sup> Del rigor de la ciencia, Jorge Luis Borges, se puede escuchar al autor narrando esta historia en la siguiente liga: (Borges)

sometiendo a las “burbujas fragmentadas” y por lo mismo vulnerables. Al final de cuentas se quiere promover el razonamiento crítico, que permita intercambios constructivos para el beneficio de los colectivos y no solo de individuos.

En concreto, otros campos que se pueden sugerir, para que de ahí se definan temas de investigación, aunque están ya implícitos en estas conclusiones son:

- Validar la pertinencia de comprender la metáfora de ciudad-espuma y la categoría de burbujas en otras investigaciones de diseño urbano.
- Verificación de cada uno de los modelos de análisis propuestos, utilizando otros importantes proyectos de diseño urbano, bajo un muestreo probabilístico.
- Estudios e-barrocos en diferentes áreas del universo virtual y en su relación con el diseño urbano.
- Relación de los e-barrocos con otros campos teóricos.
- Comprensión de la ciudad desde la definición de nuevas estructuras metafóricas.
- Definición de nuevos acercamientos sobre los usos de la interfaz digital en el ámbito de los estudios urbanos.

Actualmente ya se está trabajando en un proyecto que busca demostrar que los usos de las pantallas en el e-barroco, generan vínculos con el pensamiento complejo y con la posible construcción de modelos que definan la interlocución que abre una obra de diseño con sus usuarios.

Finalmente se considera que se cumplieron los objetivos propuestos para esta investigación, aunque siempre se partió de aceptar que todo trabajo es perfectible. En ese sentido cabe reconocer que falta mucho para identificar los alcances de los modelos de análisis propuestos y también faltó tiempo para hacer un trabajo metodológico bajo técnicas de investigación afines a las consideraciones del Principio

Empírico. Otro punto a discutir, es el grado de profundidad para tratar los diferentes temas abordados, situación que quizá no fue suficientemente clarificado y es importante decirlo ahora, ya que se corre el riesgo de parecer superficial en algunos puntos y confuso en otros. Ojalá y esto no lo haya notado el lector.

Solo hay que recordar, que lo “completo”, si bien fue estimado en la modernidad, en el fondo es un mito, que de existir pertenece solo a los dioses y nosotros somos simples mortales, y por eso muy alejados de la perfección, ya que solo somos burbujas habitando la Ciudad de las Pantallas.

## **ANEXO 1**

### **Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma Avenida Juárez Centro Histórico**

#### **OBRAS REALIZADAS**

Las obras de rehabilitación y renovación de la infraestructura y equipamiento urbanos del Paseo de la Reforma, inscritos en el proyecto denominado Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, fueron iniciadas en el 2001, con el propósito de devolver su belleza y esplendor a esta Avenida, una de las vialidades de mayor relevancia no sólo en la Ciudad de México, sino en todo el país.

La Secretaría de Turismo ha sido la encargada de la coordinación del Proyecto y la Secretaría de Obras y Servicios la responsable de la ejecución de los trabajos constructivos, los cuales han sido desarrollados respetando la concepción básica de la Avenida, añadiendo algunos atractivos para darle una mayor funcionalidad y ofrecer una imagen renovada de ella; estos trabajos han sido efectuados en el Paseo de la Reforma a lo largo de 5,352 metros desde la Fuente de Petróleos a la calle Bucareli y fueron convencionalmente divididos en 3 etapas, tomando en consideración el carácter mismo de los diversos tramos que la integran.

La sección que va de la Fuente de Petróleos a la Calle de Lieja, alberga a varios de los principales museos y hoteles de la Capital, así como a instalaciones y áreas dedicadas al esparcimiento y la recreación, espacios que forman parte esencial de la vida de la Ciudad, algunos desde la época prehispánica, como es el caso del Bosque de Chapultepec. Las obras realizadas han buscado acentuar su carácter de “Paseo”.

Un aspecto relevante fue la rehabilitación de las áreas verdes en la que además del mantenimiento mayor, la poda de árboles y el embellecimiento con plantas de diversas especies, que se realizó en todo el Corredor, en este primer tramo se construyó un andador central, bordeado de una profusión de plantas y flores de gran colorido como los malvones, rosales, agapandos, hortensias y bugambilias, entre otras especies, que fueron también instaladas en jardineras en los camellones laterales; se rehabilitaron las banquetas de adoquín de cantera rosa de Querétaro, material que además de la belleza del color, tiene alta resistencia al tránsito peatonal y es de gran durabilidad, ampliando algunas áreas y reponiendo las que se encontraban deterioradas; asimismo, se remodeló la Plaza de los Voladores para dar un marco digno a este antiguo espectáculo ritual de Papantla, Veracruz y hacer más comfortable la estadía del numeroso público asistente. Esta remodelación incluyó la construcción de gradas y la rehabilitación de fuentes.

Además de considerar el gran significado de esta sección del Paseo de la Reforma en términos de raíces e identidad cultural, se tomó también en cuenta la elevada afluencia de visitantes, nacionales y extranjeros, que diariamente y de forma particular en períodos vacacionales y festivos, se recibe en ella, por lo cual, se incluyeron obras que permiten hacer más cómoda, agradable y segura la visita y la circulación por la vialidad y por el conjunto de instalaciones diversas que a lo largo de ella se encuentran. Se construyeron tres Bahías de Acceso al Bosque de Chapultepec, en los ingresos al Zoológico, al Lago y al Museo de Arte Moderno, que además de facilitar el ascenso y descenso de pasajeros de autobuses turísticos y escolares y evitar el congestionamiento vial, proporcionan una mayor comodidad a los visitantes, con una serie de servicios incluidos en la obra, como son módulos sanitarios, cajeros automáticos, guardabultos y zona de renta de carreolas y bicicletas. Complementariamente, se instalaron nuevos sistemas de semaforización para ofrecer mayor seguridad al peatón en los cruces más importantes de acceso al bosque.

Se dio atención asimismo a la calzada Gandhi, muy frecuentada por deportistas y paseantes, con la rehabilitación de los elementos del mobiliario urbano y la construcción de una rampa de acceso al Museo Rufino Tamayo y de pasos peatonales a nivel de piso.

En el tramo de la Calle de Lieja a la Avenida de los Insurgentes, en el que se ubican diversas instituciones financieras, diplomáticas y empresariales, así como numerosas instalaciones hoteleras y comerciales, fueron realizadas obras para embellecer la zona y para facilitar la movilidad del tránsito peatonal y vehicular. El pavimento existente en los carriles laterales, se encontraba en condiciones ya de franco deterioro, por lo que fue sustituido por un sistema de pavimentación utilizado por primera vez en nuestro país, con tecnología de punta en materia de pavimentación urbana y que representa grandes ventajas en costos, tiempos de ejecución y durabilidad. Por otra parte, los pisos de los camellones laterales y de las banquetas en este tramo, se encontraban ya deteriorados y deformados por su antigüedad y por los hundimientos diferenciales del subsuelo, por lo que se determinó la reposición de la totalidad de ellos, incluyendo la ampliación de las banquetas, con la utilización de loseta prefabricada de concreto y agregados de mármol, en color claro que proporciona luminosidad a las áreas, acentuando la sensación de amplitud que caracteriza los camellones laterales del Paseo de la Reforma. Asimismo, para hacer más agradable la circulación y la estancia en estos espacios, se instalaron diversas especies florales y de exuberante vegetación, en áreas recintadas, en jardineras circulares o en pequeñas glorietas. Las treinta y siete bancas de piedra de cantera del siglo XIX que se encuentran en este tramo, fueron renovadas con la participación de personal especializado en restauración y con la destreza de maestros artesanos de diversas partes del país, devolviendo su belleza e integridad a este importante legado de mobiliario urbano de la Ciudad. Además, se instalaron mil nuevas bancas modulares precoladas, para el confort de las personas que transitan en esta área.

En el tramo de la Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli, una parte fundamental de las obras de remodelación la constituyó el traslado del monumento a Cuauhtémoc, a su ubicación original de 1887, cuando fue inaugurado por el Presidente Porfirio Díaz. Estos trabajos incluyeron la restauración de los elementos escultóricos del monumento y la construcción de una nueva plaza para su colocación, con el fin, por una parte, de liberar la intersección vial de las dos avenidas más importantes de la Ciudad, el Paseo de la Reforma y la Avenida de los Insurgentes, permitiendo el paso franco de los vehículos que circulan por esa zona y por la otra, de recuperar el esplendor del monumento y dignificarlo, ubicándolo en una nueva plaza, en la que se integra el espacio urbano a través del manejo de pavimentos, luminarias, vegetación y mobiliario, con la construcción además de espacios peatonales que permiten apreciar el gran valor artístico y cultural del monumento.

En la ejecución de los trabajos se cumplieron los lineamientos establecidos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y se observaron rigurosamente las medidas de seguridad. Las maniobras de traslado, tanto del propio monumento, con un peso de más de cuatro toneladas y una altura de casi cinco metros, como del pedestal, con un peso de trescientas cincuenta toneladas, con una base de seis por seis metros y una altura cercana a los doce metros, por su magnitud y características representaron interesantes retos que fueron resueltos de manera efectiva y satisfactoria, con la colaboración de los Asesores en Seguridad Estructural y en Restauración, con el ingenio, la habilidad y dedicación de los trabajadores en general, personal profesional y calificado que participó y con la maquinaria de alta tecnología empleada. Estas maniobras se describen con detalle en el capítulo dedicado al tema

Otra obra de gran importancia en la rehabilitación de este tramo del Paseo de la Reforma, por sus características muy especiales de intenso tráfico vehicular, lo constituye la construcción de la nueva carpeta de rodamiento, con concreto hidráulico en los carriles centrales, cuya vida útil, con un mantenimiento básico, se estima en más de setenta años. En los carriles laterales se realizó la repavimentación con mezcla asfáltica, modificando el nivel de rodamiento vehicular para alcanzar el nivel de la banqueta.

En este tramo también fueron sustituidos los pisos de banqueta y camellones laterales y se fabricaron e instalaron bancas en plazoletas e isletas, formando conjuntos armónicos. Se construyeron asimismo, rampas para personas con discapacidad, en sitios estratégicos de la Avenida.

Uno de los aspectos atendidos a lo largo del Paseo de la Reforma, desde la Fuente de Petróleos hasta la calle Bucareli, ha sido el alumbrado público, con el que por una parte se contribuye a la seguridad para peatones y automovilistas y por otra, se da realce al carácter monumental de la Avenida y a las nuevas obras y las de restauración que en ella se han llevado a cabo. Además de renovar la red eléctrica, con la construcción de ductería, registros, bases y nichos, se instalaron nuevas luminarias de mayor



capacidad, para incrementar la calidad y cobertura de iluminación, orientadas algunas a las zonas específicamente peatonales y otras a los arroyos vehiculares, éstas últimas luminarias con características que reducen el deslumbramiento. Se dio mantenimiento a los postes existentes y se instalaron otros nuevos para reducir la distancia entre unidades.

Se amplió y reorganizó el sistema de semaforización de acuerdo al diseño autorizado para este Proyecto, por la Secretaría de Seguridad Pública, a través de la Dirección de Control de Tránsito e Ingeniería Vial. Se instalaron nuevos semáforos y otros fueron reubicados, complementándolos con postes con señalización informativa, preventiva y restrictiva; asimismo, se efectuó el balizamiento, reforzando zonas críticas con la instalación de vialetas reflejantes y botones.

En diversas áreas, fueron instaladas nuevas unidades de otros elementos de mobiliario urbano como papeleras metálicas, puestos de periódico, casetas telefónicas y bolardos de hierro fundido para delimitar espacios que así lo requerían, para mayor seguridad de los peatones. Se construyeron pasos peatonales en puntos estratégicos, se rehabilitaron los accesos a museos; se renivelaron guarniciones, se construyeron cajetes para árboles, arriates y jardineras, entre otras obras.

Por otra parte, en coordinación con dependencias oficiales y empresas privadas se llevó a cabo la remodelación y ampliación de instalaciones subterráneas, entre estas acciones la renovación de ductos y cableado de energía eléctrica, el reforzamiento de la infraestructura telefónica, la rehabilitación de colectores del drenaje, la reparación de fugas de agua detectadas durante las obras, el tendido de la red para riego y colocación de coladeras, la instalación y reubicación de ductos y canalizaciones en arroyos para los servicios de telecomunicaciones a base de fibra óptica y la instalación de la red de gas subterránea.

En la totalidad de las obras, además de los factores estéticos y de diseño, fueron primordiales los aspectos referentes a los avances tecnológicos, las características de calidad y durabilidad de los materiales y productos requeridos, así como la conveniencia de sus costos. Asimismo, ha sido rigurosa la observancia de disposiciones en materia de seguridad estructural y en general de la normatividad vigente en el Reglamento de Construcciones del Distrito Federal.

El 7 de marzo del 2003, el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Lic. Andrés Manuel López Obrador puso en servicio los trabajos realizados de la Fuente de Petróleos a la Avenida de los Insurgentes; los correspondientes al tramo de la Avenida de los Insurgentes a la calle Bucareli fueron inaugurados el 13 de diciembre del 2004.

En forma simultánea a las tres primeras etapas del proyecto, el Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México coordinó acciones con las Secretarías de Obras y Servicios y del Medio Ambiente para renovar y ampliar en el primer cuadro, las redes

hidráulicas de agua potable y drenaje, además de otras instalaciones subterráneas, como aquellas de energía eléctrica, telefonía, fibra óptica, alumbrado público; asimismo la sustitución de la carpeta de rodamiento vehicular de las vialidades, utilizando concreto hidráulico estampado y la renovación de las banquetas con el mismo material; colocación de bases y postes tipo 1900 para el alumbrado público; colocación de papeleras y otros elementos para el mobiliario urbano e instalación de cámaras de video para incrementar la seguridad en la zona. En la primera etapa, realizada en el 2002, se atendieron las calles 5 de Mayo, Francisco I. Madero, Isabel la Católica y Bolívar.

En el primer semestre del 2005 la Secretaría de Obras y Servicios, proyectó y ejecutó la IV etapa del Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico, con la remodelación de la Avenida Juárez, la que ha comprendido la intersección de la Avenida Paseo de la Reforma con las calles de Bucareli y Rosales, así como la Avenida Juárez, desde ese punto hasta el Eje Central Lázaro Cárdenas, en sus 974.5 metros.

En la Avenida Juárez, considerada una de las principales calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, se encuentran instalaciones de relevancia para la vida de la Ciudad, como son la Alameda Central, el Hemiciclo a Juárez y el Palacio de Bellas Artes, entre otros; esta importante área de la Ciudad fue doloroso escenario de los devastadores efectos de los sismos del 85. Las obras de remodelación que el Jefe de Gobierno del Distrito Federal Lic. Andrés Manuel López Obrador inauguró el 28 de julio del 2005, a casi veinte años de esos eventos, recuperan el esplendor de esta avenida y dan continuidad a los trabajos realizados a lo largo del Paseo de la Reforma, desde la Fuente de Petróleos hasta el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Como en toda acción trascendente, los trabajos realizados en el Corredor Turístico y Cultural Paseo de la Reforma- Avenida Juárez- Centro Histórico, son producto de un equipo de trabajo interdisciplinario, que bajo la dirección de la Jefatura de Gobierno y con su apoyo y confianza, permitieron lograr los objetivos originales del proyecto en el que es de destacar la coordinación interdependencial alcanzada.

## **Remodelación en Paseo de la Reforma**

### **Pavimentos**

Las vialidades de la Avenida Paseo de la Reforma, están compuestas por dos laterales y dos cuerpos centrales de cuatro carriles cada uno, con tramos de diferentes estructuras de pavimento y superficies de rodamiento, los que presentaban diversos grados de deterioro. Los trabajos de Repavimentación realizados constituyen una parte importante del proyecto integral de remodelación y revaloración de esta importante Avenida, para ofrecer a los usuarios superficies adecuadas de rodamiento vehicular.

Particularmente entre la calle de Lieja y la Avenida Insurgentes, la superficie de rodamiento de los carriles laterales tenía pavimento de concreto hidráulico, formado por losas de 3 x 3 metros, el que por diversos factores como su antigüedad, el aumento en la circulación, sobre todo de vehículos pesados, la impropia colocación de tuberías y otras instalaciones subterráneas y los efectos del hundimiento de la ciudad, se encontraba agrietado y deformado en diversos tramos, generando inestabilidad y requiriendo de constante mantenimiento, con el consecuente incremento de costos.

Por ello se diseñó un programa para sustituir este pavimento por el de mezclas asfálticas modificadas y mejoradas, flexibles, con agregados especiales para dar colores diferentes al negro tradicional y lograr una adecuada transición y adherencia entre el concreto hidráulico y la nueva carpeta de mezclas asfálticas.

Se aplicaron procedimientos constructivos y tecnologías de punta, con el fin de realizar la pavimentación sin necesidad de retirar las losas de concreto que estuvieran en buen estado, para formar con ellas una base firme para las capas que se utilizaron en la pavimentación de la avenida.

A partir de la revisión del pavimento que existía, se determinó que un 22 por ciento de las losas presentaban falla estructural; éstas tuvieron que ser demolidas, colocando en su lugar una base de asfalto. En el resto de las losas de concreto hidráulico se realizó la limpieza de todas las juntas constructivas y grietas, para eliminar el polvo, elementos orgánicos y otros materiales y fueron rellenadas con asfalto combinado con polímeros y agregados finos.

Posteriormente, se procedió al tendido de la carpeta asfáltica, con un espesor total de 10 cm, colocando el nuevo pavimento en tres capas, a fin de aumentar el valor de soporte y evitar el efecto de las juntas constructivas de las losas de concreto hidráulico. Para la colocación de cada una de las capas se utilizó una máquina pavimentadora equipada con un sistema integrado, la que fue depositando el riego de liga inmediatamente antes de la colocación de la mezcla asfáltica. La superficie de la vialidad con nuevo pavimento, incluyendo las bocacalles, en el tramo Lieja-Insurgentes, es de 40,000 m<sup>2</sup>; el sistema de pavimentación utilizado se aplica por primera vez en las vialidades de la Capital y en nuestro país, con tecnología de punta en materia de pavimentación urbana y ventajas tanto económicas como en tiempo de ejecución de los trabajos. Con un mantenimiento sistemático, esta carpeta tendrá una duración de 15 años.

En el tramo comprendido de la Avenida Insurgentes a la calle Bucareli, el pavimento original de concreto hidráulico fue colocado en el año de 1947. La calidad de éste fue de una resistencia a la ruptura por compresión directa de 210 kg/cm<sup>2</sup> a los 28 días. Debido al franco deterioro que presentaba en algunas de sus partes, principalmente por el tránsito de vehículos pesados y la colocación inapropiada de tuberías e instalaciones subterráneas, se llevó a cabo la construcción de una nueva carpeta de rodamiento

vehicular, con concreto hidráulico en sus carriles centrales, integrados en cada sentido por tres losas de concreto hidráulico de 20 cm de espesor y 4 metros de ancho por 6 m de largo cada una, con cuatro carriles por sentido de circulación. El esquema constructivo general, fue determinado tomando en cuenta las condiciones físicas de las losas existentes, por lo que se efectuó la demolición de un 80% de la banda de losas de la derecha del sentido de circulación, por donde transitan los autobuses de pasajeros y su reposición con otra nueva, de los mismos 20 cm de espesor, de pavimento hidráulico con  $MR=45 \text{ kg/cm}^2$  y una densidad de fibra metálica de  $21 \text{ kg/m}^3$ , colocado sobre un relleno fluido de 25 cm de espesor y un esfuerzo de ruptura a la compresión de  $14 \text{ kg/cm}^2$ , mejorando así el valor de soporte, adecuado para el tránsito pesado en dicho carril. En las dos franjas de losas restantes, se construyó una losa sobrepuesta de 12 cm de peralte, trabajando monolíticamente con las losas de concreto originales, que en esos carriles presentaron el menor deterioro. Las dimensiones de las sobrelosas fueron las mismas que las de las losas existentes, haciendo coincidir sus juntas para evitar cualquier tendencia de que se armaran juntas en sitios diferentes, que resultarían perjudiciales para el correcto desempeño del pavimento de concreto hidráulico.

La calidad del concreto de la sobrelosa se diseñó con un módulo de ruptura a la tensión por flexión, de  $MR=45 \text{ kg/cm}^2$ , conteniendo fibra metálica con una densidad de  $21 \text{ kg/m}^3$ . La inclusión de la fibra metálica no fue para mejorar la resistencia del concreto, sino para reducir sus contracciones, logrando una mejor adherencia entre el concreto nuevo (sobrelosa) y el concreto de la losa existente. La introducción de fibra metálica se tradujo en que, en lugar de tener pocas e importantes fisuras por contracción en cualquier lado, que podrían tener anchos de 2 a 3 mm provocando un deterioro seguro, el pavimento de concreto hidráulico reforzado con fibras de acero, garantiza una uniforme repartición de micro fisuras inofensivas y estables.

Previo a la colocación de la sobrelosa, se limpió la superficie del concreto existente mediante la aplicación de chorros de agua a presión.

La restitución del área total atendida de la superficie de rodamiento de concreto hidráulico fue de  $32,449 \text{ m}^2$  en un desarrollo longitudinal de  $1,122 \text{ m}$ , para lo cual fue necesaria la demolición de  $9,567 \text{ m}^2$  de losa de concreto hidráulico fracturada; asimismo se requirió la demolición de  $1,411 \text{ m}^2$  de piso deteriorado de mezcla asfáltica. Después de haberse ejecutado los trabajos de demoliciones y siguiendo con el esquema del proceso constructivo, se llevaron a cabo las excavaciones en terreno tipo II de  $27,821 \text{ m}^2$  ( $4,773 \text{ m}^3$ ) para la conformación de la caja donde se alojan  $6,955 \text{ m}^3$  ( $27,821 \text{ m}^2$ ) de relleno fluido  $f'c = 14 \text{ kg/cm}^2$ , material que funge como sustituto de las base y sub-base tradicionales. Como se apuntó anteriormente, en la banda derecha se constituyó una losa de 20 cm de espesor en un área de  $19,983 \text{ m}^2$  ( $3,997 \text{ m}^3$ ); en las bandas central e izquierda se coló una losa de 12 cm de espesor en un área de  $12,467 \text{ m}^2$  ( $1,496 \text{ m}^3$ ) sobre las losas existentes, llevando a cabo un trabajo previo de escarificación o perfilado para garantizar su adherencia.

Con la colaboración del Instituto de Ingeniería de la UNAM, se consultaron artículos técnicos del Real Instituto de Tecnología de Estocolmo, Suecia, de la Administración Nacional Sueca de Carreteras y de la Administración del Tráfico en las calles de la Ciudad de Estocolmo, que permitieron comprobar que el procedimiento diseñado para el pavimento hidráulico de la Avenida Paseo de la Reforma era el adecuado, por la experiencia de la reparación de ese tipo de concreto en las calles de la Ciudad de Estocolmo, con un procedimiento similar al diseñado por la Secretaría de Obras y Servicios para la Ciudad de México.

La selección de los concretos para la construcción de las losas MR 45 con agregado máximo de 40 mm, revenimiento 10, a uno y tres días para alcanzar un fraguado del 80% de su resistencia a la flexión y la adición de fibra metálica en una proporción de 20 kg/m<sup>3</sup> para absorber posibles fallas por contracción de los concretos en su proceso de fraguado, se derivó de una amplia revisión de los productos que para tal fin se encuentran en el mercado, acudiendo a diversos proveedores. Finalmente se optó por la empresa CEMEX Concretos, S.A. de C.V., por ofertar y cumplir con las mejores condiciones para el Gobierno del Distrito Federal, en cuanto a calidad y costo de los productos requeridos, así como de los tiempos de ejecución.

La vida útil de esta nueva carpeta de concreto hidráulico, con un mantenimiento básico, se estima en más de 70 años.

Para la repavimentación de carriles laterales en este tramo, se construyó la carpeta asfáltica en un área de 8,470 m<sup>2</sup>, modificando el nivel de rodamiento vehicular para dejarlo a nivel de la banqueteta. Para ello, se realizó el relleno con asfalto simple (capa niveladora) y la terminación con una capa de asfalto modificado de 4 cm (capa de rodamiento), misma que se enmarca con 2,823 m de cintilla prefabricada con los mismos materiales utilizados para las banquetetas. Asimismo se construyeron 20 rampas de concreto armado inmediatas a las bocacalles, para subir al nivel de los carriles laterales.

### **Pisos en Banquetas y Camellones Laterales**

Los pisos de los camellones laterales y de las banquetetas son áreas muy transitadas y por lo mismo, sujetos a un intenso desgaste, por lo que para su rehabilitación se buscó utilizar materiales que tuvieran alto grado de resistencia, facilidad de mantenimiento y calidad estética, acorde al entorno y a los materiales existentes en la Avenida, respetando la concepción original del Paseo de la Reforma.

En el tramo de Fuente de Petróleos a la calle Lieja, se rehabilitaron 20,770 m<sup>2</sup> de banqueteta, de ellos 1,500 m<sup>2</sup> fueron en Calzada Gandhi, utilizando piedra rosa natural de Querétaro. Asimismo se realizaron obras para facilitar los accesos a lo largo del Corredor, como pasos peatonales a nivel de piso y rampas para acceso al Museo Nacional de Antropología e Historia y al Museo Rufino Tamayo.

En el tramo calle Lieja – Avenida Insurgentes, los pisos se encontraban ya deteriorados y deformados por su antigüedad y por los hundimientos diferenciales del subsuelo, por lo que se determinó sustituir la totalidad de ellos, incluyendo la ampliación de las banquetas.

Las obras se iniciaron con la demolición de todas las losetas y de los firmes en que se apoyaban, además de los trabajos relacionados con las instalaciones subterráneas, entre estos últimos, la Compañía de Luz y Fuerza del Centro llevó a cabo la renovación de ductos y cableado de energía eléctrica, así como la nivelación de brocales de registros; Teléfonos de México realizó el reforzamiento de la infraestructura telefónica, con la rehabilitación y construcción de registros y la colocación de casetas telefónicas; el Sistema de Aguas de la Ciudad de México, efectuó la rehabilitación de colectores del drenaje y la reparación de fugas de agua que se detectaron durante las obras, realizó también el tendido de la red para riego y colocación de coladeras en las nuevas banquetas; la Dirección General de Seguridad Vial rehabilitó líneas eléctricas y ductos, colocó nuevos semáforos y eliminó bases de concreto antiguas; las empresas de servicios de telecomunicaciones a base de fibra óptica (Metro Red, Metro Net y MCM Telecom), instalaron y reubicaron ductos y canalizaciones en arroyos y realizaron la nivelación y colocación de registros; finalmente, la Empresa Gas Natural instaló la red de gas subterránea.

Para el nuevo piso se construyeron losas con dimensiones promedio de 90 centímetros de lado, precoladas de concreto armado con agregados de mármol, con formas geométricas cuadrada, rectangular, trapezoidal y otras semicirculares con perforaciones, estas últimas para el contorno de los cajetes de los árboles. En los camellones se colocaron 55,800 m<sup>2</sup> de nuevo piso y en las banquetas, las cuales se ampliaron 1.80 m en su ancho, se cubrió una superficie de 17,500 m<sup>2</sup>. Asimismo, se construyeron las guarniciones rectas y curvas necesarias, del mismo material, las que quedaron conformadas por 8,500 piezas.

Otras obras complementarias fueron 76 rampas para personas con discapacidad, en banquetas y camellones y la aplicación de 46 soluciones arquitectónicas para los accesos vehiculares de los edificios del Seguro Social, la Torre Mayor, los hoteles Four Seasons, Sheraton y Marquis, las embajadas de Estados Unidos y de Japón, el Cine Latino, el Centro Bursátil, la Procuraduría General de la República y la Secretaría de Relaciones Exteriores, entre otros.

Respecto al tramo que va de la Avenida Insurgentes a la calle Bucareli, se llevó a cabo la remodelación de las banquetas y camellones laterales con la sustitución de pisos a base de piezas prefabricadas con cementos gris y blanco, agregados de mármol, piedra Oaxaca y material ferroso, armadas con refuerzo de malla electrosoldada; utilizándose para ello 35,843 piezas rectangulares, trapezoidales, guarniquetas y guarniciones, aplicadas en una superficie de 29,130 m<sup>2</sup>. Se construyeron, localizándose en sitios estratégicos, 55 rampas para personas con discapacidad.

## **Camellones y Andadores Centrales**

En el tramo Fuente de Petróleos – calle Lieja, se rehabilitó el andador en el camellón central, con gravilla de tezontle y tepetate, en una longitud de 2,300 metros. Lateralmente se construyó la guarnición con piedra precolada de color negro y se rehabilitó y se pintó la reja del camellón central frente al Auditorio Nacional.

El camellón central de calle Lieja a Avenida Insurgentes fue remodelado conservando su traza, con 575 prismas de concreto precolado, que se utilizan como jardineras, en donde se sembró bugambilia enana. Para evitar el cruce arbitrario de transeúntes, se construyeron pasos peatonales en diversos puntos del camellón.

En el tramo que va de Avenida Insurgentes a calle Bucareli, se estableció en su camellón central un seto homogéneo y verde de arrayán, a una altura de 50 cm, con remates de planta de nochebuena en cabeceras, en una superficie total de 1,249.62 m<sup>2</sup>, mismo que será renovado conforme a la temporada.

## **Áreas Verdes**

El remozamiento de las áreas verdes ha sido una parte fundamental para la nueva imagen del Paseo de la Reforma; la poda y mantenimiento mayor a los árboles, la instalación de una gran cantidad de especies florales y de vegetación, con profusión de formas y colores, han contribuido a incrementar la belleza de la Avenida y el bienestar que brinda a la población.

En el tramo Fuente de Petróleos – calle Lieja, se rehabilitaron el camellón central y la vegetación de banquetas laterales, mediante la plantación de 204 mil piezas de diversas especies, tales como malvón, sedúm, piracanto, arrayán, trueno, bugambilia, avelia, helecho, hortensia, rosal y gazania.

En la construcción de las áreas ajardinadas en las laterales del camellón central, se utilizó relleno de tezontle para evitar la acumulación de humedad en la raíz de la planta y un estrato de tierra vegetal negra para enriquecer el suelo. Una labor importante fue la poda de árboles, dejando un fuste de mayor altura en el camellón central, además se realizó el retiro de árboles secos.

En el tramo de la calle Lieja a la Avenida Insurgentes se rehabilitaron 48,000 m<sup>2</sup> de áreas verdes en el camellón central y en los camellones laterales. Se establecieron 320 mil plantas de helecho, arrayán, avelia, belem, agapando, azalea y palmera, en una superficie de 19,000 m<sup>2</sup>; en el resto de la superficie, 29,000 m<sup>2</sup>, se proporcionó mantenimiento mayor a la flora existente. Se construyeron 68 jardineras para la instalación de las especies florales y 396 cajetes para árboles.

Para el mantenimiento integral y constante de las áreas verdes, se construyó un cárcamo de bombeo frente al Museo de Arte Moderno, al cual fluyen caudales de agua residual tratada provenientes de las Plantas de Tratamiento de Aguas Residuales Chapultepec y Bosques de las Lomas; la línea de distribución de agua es de tubería de polietileno de alta densidad, con ramales a las tomas de agua, en donde se conectan las mangueras, para el riego en forma manual.

En el tramo de la calle Lieja a la Avenida de los Insurgentes, se instaló un sistema de riego por microaspersión; su longitud total, incluyendo la tubería troncal y las derivaciones a los 4,630 aspersores, es de 14,323 m, con tuberías de diámetros diversos.

Respecto a las banquetas y camellones en el tramo que va de la Avenida Insurgentes a la calle Bucareli, en zonas arboladas de mucha sombra, se realizó la plantación en jardineras y arriates, de un pequeño seto perimetral de santolina, planta de hoja gris plata, con cubresuelo mosaico, de hoja verde y rojiza, al centro y al pie del arbolado; en las áreas soleadas, se plantó la especie gazania, como tapete en la base de los nuevos fresnos, en la intersección con Avenida Insurgentes, alrededor del monumento a Cuauhtémoc. La plantación se realizó en una superficie de 1,647.56 m<sup>2</sup>. En banquetas y camellones se plantaron 110 nuevos árboles de la especie fresno, con altura de 2.5 a 3.00 m.

### **Plaza de los Voladores**

En la zona verde, frente al Museo de Antropología e Historia, se rehabilitó la Plaza de los Voladores, en un área de 3,123 m<sup>2</sup>, para dar un marco adecuado a este antiguo espectáculo ritual de Papantla y para hacer más agradable la estadía al numeroso público asistente. Los principales trabajos consistieron en la construcción de gradas para espectadores, en dos niveles, a base de piedra braza y con acabado aparente a dos caras, con un confinado interior de tepetate y gravilla de tezontle; asimismo, 1,680 m<sup>2</sup> de piso tipo zampeado con piedra braza negra asentada y junteada con arena y tepetate, alrededor de la torre de los voladores y de las dos fuentes, en las que se rehabilitaron los sistemas de bombeo y electromecánicos, para su funcionamiento. En las fuentes se colocó piso de rajuela perimetral con laja de piedra braza. El área se confinó con guarnición y pasto, con un acceso central, también de piedra braza. La plaza quedó integrada al área del museo mediante escalones de concreto forrados de piedra rosa natural. También se construyeron jardineras, se realizó siembra de pasto y se rehabilitaron los cajetes de los árboles.

### **Calzada Gandhi**

En esta avenida, cuyos dos extremos conectan con el Paseo de la Reforma, muy frecuentada por deportistas y paseantes, se construyeron banquetas, utilizando también piedra rosa natural de Querétaro, como en ese tramo del Paseo; se



rehabilitaron los accesos al Museo Rufino Tamayo y se construyó una rampa de acceso al mismo. Para mejorar la seguridad de esa zona, se colocaron señales restrictivas de tránsito y 40 modernos postes de alumbrado, de 9 metros de altura.

### **Bahías de Acceso al Bosque de Chapultepec**

Chapultepec es uno de los bosques más antiguos de América y un sitio de la mayor tradición en nuestro país. Ha sido escenario de hechos trascendentes en la historia de México: Nezahualcóyotl, Moctezuma, Maximiliano de Habsburgo, los Niños Héroes, Porfirio Díaz y Lázaro Cárdenas, son algunos de los personajes vinculados directamente con la historia del bosque.

En el Bosque de Chapultepec se encuentran siete de los más importantes museos de México. Con una extensión de 723 hectáreas, representa el pulmón verde más importante de la ciudad. Su afluencia anual es de 15 millones de personas, con un promedio de 200 mil visitantes cada fin de semana.

La abundante concurrencia de visitantes nacionales y extranjeros al bosque, a los museos y a los monumentos históricos y la falta de paraderos de autobuses, generaba un considerable congestionamiento vial sobre el Paseo de la Reforma, además del constante riesgo provocado por el cruce de peatones que ingresan por los accesos principales.

Para protección a los numerosos visitantes y para contribuir a solucionar el problema del congestionamiento vehicular, principalmente en las zonas de ingreso al bosque, se construyeron 3 bahías de acceso, las que cuentan con un área de ascenso y descenso de pasajeros de autobuses turísticos y escolares, en una superficie cubierta, que no interfiere con la circulación vehicular del Paseo de la Reforma y en donde se brindan al usuario servicios como cajeros automáticos, casetas de teléfonos, sanitarios, guarda bultos, renta de bicicletas y carreolas. Las bahías se localizan en tres sitios estratégicos de acceso al bosque: Zoológico, Lago y Museo de Arte Moderno.

Previo a la obra, se realizó un saneamiento del arbolado existente en la zona, con la selección de los árboles más representativos para respetar su ubicación y reducir la afectación de las áreas verdes. En cumplimiento con la Ley Ambiental del Distrito Federal se tomaron las medidas compensatorias de resarcimiento por las actividades de la obra, consistentes en la plantación de cuatro árboles por cada ejemplar afectado. Las actividades se iniciaron con el retiro y demolición de elementos como guarniciones, jardineras, espectaculares, señales informativas, malla ciclónica, botes para basura y adoquín. Se efectuó el trazo y nivelación de las bahías, marcado perimetral, así como la demolición, desmantelamientos de firmes, trasplantes, retiros, sustitución de arbolado y catalogación arbórea.

Posteriormente se realizó la construcción de sanitarios, instalaciones de guardabultos, sección de guarda de bicicletas, módulos para cajeros automáticos, guarniciones, banquetas, pisos de madera, pavimentos y las puertas de acceso para vehículos y peatones; además, se efectuaron adecuaciones a obras inducidas (telefonía, drenaje, agua potable, agua tratada y energía eléctrica).

En la construcción de estas obras, cuya vida útil promedio será de veinte años, se realizó la cimentación a base de zapatas aisladas y contratraveses de liga. La superestructura está constituida por perfiles galvanizados que soportan como techumbre a pérgolas de madera y policarbonato, con claros de 6 metros, a una altura de 4.5 metros. Los pisos en núcleos sanitarios son de terrazo de mármol negro, en las áreas de circulación peatonal son de tabloncillos de pino, tratados para intemperie; el piso de la vialidad interna es de concreto y concreto estampado.

Con el desarrollo del proyecto se mejoró el ambiente arquitectónico urbano de 1,800 m<sup>2</sup> en el acceso al Zoológico, 1,100 m<sup>2</sup> del acceso al Lago y 2,400 m<sup>2</sup> en el acceso al Museo de Arte Moderno, con un total de 5,300 m<sup>2</sup> de construcción.

Entre los beneficios más importantes que esta obra representa para la Ciudad y la población, además de ofrecer al turismo una mejor imagen de una zona urbana de gran atractivo, está la disminución en la emanación de contaminantes generada por los autotransportes, con la liberación de la carga vehicular en el tramo comprendido entre el Zoológico y el Museo Nacional de Antropología e Historia; la eliminación de la contaminación directa de suelos en prados y jardines y mejores condiciones de higiene, con la construcción de servicios sanitarios adecuados; el incremento de la seguridad al peatón en los cruces importantes de acceso al bosque y las comodidades a los usuarios con servicios para hacer más fácil y grata su visita al bosque.

### **Bancas de Cantera y otros elementos de mobiliario urbano**

En el tramo del Paseo de la Reforma comprendido entre la calle Lieja y la Avenida de los Insurgentes, se encuentran 37 bancas de piedra de cantera, 24 rectas y 13 curvas, que datan de 1878, fecha en que comenzó su instalación, las que fueron construidas con piedras de recinto, cantera de Chiluca y cantera gris de Los Remedios.

A más de un siglo de distancia de su instalación, era evidente el amplio deterioro en ese mobiliario urbano de Paseo de la Reforma, existiendo el riesgo de perder algunas piezas del paisaje urbano y del acervo patrimonial de carácter histórico.

El objetivo de este proyecto específico, fue restaurar los 37 conjuntos modulares de las bancas históricas de piedra de cantera labrada, para realzar sus valores, con particular énfasis en las características tipológicas y ornamentales propias de su época, así como la integración arquitectónica y la adaptación del entorno de dichas bancas.

El proyecto de restauración se elaboró de acuerdo a los lineamientos establecidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, partiendo del diagnóstico y determinación del estado físico de cada uno de los elementos artísticos históricos, determinando sus alteraciones y modificaciones físicas, incluyendo la memoria de diseño arquitectónico en sus etapas de restauración.

Se realizaron acciones restaurativas de acuerdo a la normatividad, como fue el sustituir piezas de cantera por otras de igual densidad, porosidad, color y peso; se realizaron cortes de cantera nueva para incrustaciones in situ, así como el llenado con mezcla conteniendo polvo de cantera y argamasa, en los casos en que se requirió.

Los elementos de cantera sustituidos, en la mayoría de los casos, se labraron en taller y se trasladaron al sitio de la obra para su colocación. Se realizaron remoldeos en aristas y molduras de cantera de bancas, el labrado de piedra de cantera para sustituir respaldos, asientos, descansabrazos y remate de asientos; también se realizó la limpieza de la pátina corrosiva, para evitar el daño progresivo, así como la aplicación de hidrofugado para evitar humedad y de una membrana antigraffiti.

Con personal especializado en restauración y con la destreza de maestros artesanos de diversas partes del país, como los estados de México, Hidalgo, Michoacán y Guanajuato, entre otros, se labraron los bloques de cantera para recuperar los elementos faltantes e incluso se elaboraron elementos que permitieron completar partes de las bancas que estaban mutiladas; también se realizó la limpieza de la pátina corrosiva, para evitar el daño progresivo.

Adicionalmente se construyeron e instalaron 1,000 bancas precoladas de concreto con acabado igual al de las losas del piso, compuestas por módulos para darles formas rectas y curvas, que las hacen atractivas. Complementariamente se instalaron 72 cabinas telefónicas.

Para el tramo que va de la Avenida Insurgentes a la calle Bucareli se prefabricaron e instalaron 1,166 bancas de una plaza, formando conjuntos armónicos, mismas que fueron colocadas en banquetas, plazoletas e isletas a lo largo del tramo. El mobiliario urbano se reforzó con la incorporación de 63 papeleras metálicas de 80 litros, 23 puestos de periódico y 70 casetas telefónicas.

### **Alumbrado Público**

El alumbrado público del Paseo de la Reforma presentaba serios problemas de obsolescencia, que provocaban amplias zonas de oscuridad, con los consecuentes riesgos para la seguridad de las personas, además de restar atractivo a la Avenida, por lo que se efectuó la rehabilitación del mismo incrementando su cobertura y mejorando la calidad de la iluminación.

En el tramo Fuente de Petróleos – calle Lieja, se instalaron postes a menor distancia entre ellos y con luminarias de mayor intensidad, a base de aditivos metálicos, formados por una mezcla de sales y yoduros, que permiten calibrarse para dar un tono amarillo solar. Los postes de acero cuentan con 2 luminarias, una para la iluminación vehicular orientada hacia la calle y la otra, a menor altura, que ilumina las banquetas sin ser interferida por las ramas de los árboles. Para el funcionamiento de las luminarias, se restituyó la red eléctrica, se instalaron 2 transformadores, se rehabilitaron ductos y se construyeron registros junto a cada poste.

Por lo que corresponde al tramo calle Lieja – Avenida Insurgentes, se realizó la limpieza y la eliminación de graffiti de los 369 postes con lámparas vehiculares para iluminar arroyos y andadores peatonales existentes en la zona, con lo que se mejoró su apariencia. En 188 de ellos, se instalaron luminarias para andadores peatonales, con lámparas de mayor capacidad, a fin de incrementar la calidad y cobertura de iluminación, lo que da mayor seguridad.

En lo que respecta al tramo que va de Avenida Insurgentes a la calle Bucareli, se amplió y remodeló la red de alumbrado público peatonal y vehicular, con la construcción de ductería, registros, bases y nichos con un desarrollo de 7,445 m. Se colocaron luminarias tipo cutoff, que reducen el deslumbramiento y lámparas de aditivos metálicos, que proporcionan luz blanca. Se fabricaron 41 postes tipo Reforma, mismos que se montaron en el cruce del Paseo de la Reforma y Avenida Insurgentes y se repintaron 45 que estaban ya instalados; se montaron 82 luminarias de aditivos metálicos, de 250 watts.

La instalación del alumbrado en banquetas incluyó la realización de la obra electromecánica. Se fabricaron y montaron 103 postes rectangulares de 5 metros, con luminarias de aditivos metálicos de 150 watts; asimismo, 14 postes de 12 metros con una y dos mensulas, en las que se instalaron luminarias de 250 watts, también del tipo cutoff. El control del alumbrado se lleva a cabo mediante dispositivos horarios, alojados en nichos sobre la banqueta de la Avenida Reforma.

### **Semaforización y Señalización**

Considerando la gran afluencia de peatones que cruzan esta avenida de tránsito intenso, se diseñó un sistema de semaforización en el que, en el tramo de la Fuente de Petróleos a la calle Lieja, se instalaron 20 nuevos semáforos y de la calle Lieja a la Avenida Insurgentes 68 más; otras unidades fueron reubicadas, lo que requirió la construcción de registros, ductos e instalación de cables de energía eléctrica. Para mayor seguridad se complementó con postes de señalización tipo bandera y otros con nomenclatura.

De Avenida Insurgentes a calle Bucareli se remodeló la red de semaforización en todo el tramo, ejecutando la obra civil con la construcción de ductos, registros y bases en

siete intersecciones viales. Se fabricaron y colocaron, de acuerdo al diseño autorizado por la Secretaría de Seguridad Pública, 43 postes con 153 semáforos peatonales y vehiculares; también se instalaron 4 videocámaras elevadas.

### **Reubicación y Restauración del Monumento a Cuauhtémoc**

El Monumento a Cuauhtémoc, inaugurado el 21 de agosto de 1887 por el Presidente Porfirio Díaz, fue colocado originalmente en una glorieta rodeada de bancas de cantera y frondosos árboles, situada a la altura de las instalaciones que actualmente ocupa el University Club, a 79.45 metros hacia el nororiente de la intersección del Paseo de la Reforma con la Avenida de los Insurgentes, sitio éste último en donde, en 1949, con motivo de la remodelación del Paseo de la Reforma, el Departamento del Distrito Federal reubicó el monumento. El proyecto del conjunto de la obra fue realizado por el Ing. Francisco M. Jiménez y la estatua del último Emperador Azteca es obra del escultor Miguel Noreña.

A principios de los años cuarenta el Arq. Mario Pani desarrolló un proyecto que consideraba recorrer la glorieta del Monumento a Cuauhtémoc de su sitio original, desplazándola hacia el poniente, de manera que se ubicara en la intersección del Paseo de la Reforma y la Avenida de los Insurgentes y ahí construir un gran centro, con una megaglorieta de 300 metros de diámetro, rodeada de 12 altas torres, ligadas en la planta baja por amplias zonas de circulación peatonal; debajo de esas torres y construcciones habría un gran estacionamiento. De ese proyecto, el único edificio que se construyó fue el del Hotel Plaza.

El monumento fue movido en 1949, pero el proyecto no se llevó a cabo y como no se amplió el radio de circulación vial en torno al monumento, hubo de sacrificarse la parte peatonal de la glorieta. Con el tiempo ésta se convirtió en un nudo de tránsito, principalmente en las horas de mayor demanda, con las consecuentes pérdidas de tiempo en los desplazamientos y el incremento en la contaminación ambiental, haciendo además difícil apreciar el esplendor del monumento.

El Gobierno del Distrito Federal tomó la determinación en el 2004, de reubicar el Monumento a Cuauhtémoc en su sitio original, con el fin de liberar la intersección vial de las dos avenidas más importantes de la Ciudad y permitir así el paso franco de los vehículos que circulan por esa zona.

Se incluyó en estas acciones la restauración del monumento, el cual presentaba un deterioro importante, generado principalmente por intemperismo y por falta de mantenimiento; asimismo la construcción de una nueva plaza, integrando el espacio urbano a través del manejo de pavimentos, luminarias, vegetación y mobiliario, así como la construcción de espacios para circulación peatonal, a fin de dignificar este monumento y realzar su gran valor histórico y artístico.

El periodo de ejecución de las obras comprendió del 13 de abril al 12 de diciembre del 2004, incluyendo los trabajos de restauración del monumento, la construcción de la glorieta y los trabajos en las vialidades laterales y centrales. El traslado del monumento fue realizado cumpliendo los lineamientos establecidos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, contándose con su valioso apoyo y observando rigurosamente las medidas de seguridad. En la fase inicial de los trabajos, el monumento fue protegido para asegurar su integridad general, lo que incluyó una perforación vertical al centro del pedestal y la colocación de una barra metálica como un elemento de sujeción; se le aplicó un velado, consistente en la colocación de un forro de tres capas de manta de algodón para proteger la cantera del pedestal, zunchado con cables. Asimismo, se realizó el desmontaje, embalaje y traslado de los elementos escultóricos de bronce del monumento, al taller de restauración.

El monumento está integrado por diversos elementos escultóricos de un alto valor artístico. En el zócalo del pedestal se encuentran ocho jaguares empenachados con orejeras y collares, echados majestuosamente a guisa de guardianes del monumento; éstos fueron modelados por el escultor Epitafio Calvo, antiguo profesor de la Academia de San Carlos.

En el primer cuerpo se encuentran dos bajorrelieves: “El Tormento de Cuauhtémoc”, obra del escultor Gabriel Guerra, maestro de la Academia de San Carlos. El otro bajorrelieve, “La entrevista de Cuauhtémoc prisionero, con Cortés”, es obra del escultor Miguel Noreña, quien era director de la Academia de San Carlos. Los trabajos de fundición fueron de Jesús Contreras.

En el segundo cuerpo se encuentran cuatro trofeos: un Chimalli o rodela; en el campo de ésta, se encuentran las armas de la antigua Tenochtitlán; otros dos trofeos contienen las armas peculiares de dos órdenes militares, a las que pertenecían respectivamente el Caballero Tigre (Ocelotl) y el Caballero Aguila (Cuauhtli). El cuarto trofeo contrasta con los otros por su extremada sencillez, llevando como arma defensiva el chimalli, sin distintivos en el campo y sin rapacejos que lo adornaran por la parte de abajo.

En el friso escultórico el cornisamiento tiene la forma general de los de Palenque, con grecas originales de Uxmal y el friso enchapado con planchas de mármol gris claro. Está ricamente decorado con relieves de bronce distribuidos con simetría representando los Chimalli, los Ichcahuipili y coronados por los cascos simbólicos de las diversas jerarquías militares.

La escultura del Emperador Cuauhtémoc tiene un peso de 4.2 toneladas y una altura de 4.93 metros. El pedestal, con una base de 6.20 x 6.20 metros y 11.75 metros de altura, tiene un peso de 350 toneladas.

Las maniobras propiamente del traslado del monumento fueron realizadas en dos etapas: en el mes de julio del 2004 se desmontaron la escultura de Cuauhtémoc y demás elementos escultóricos, para trasladarlos al Jardín Luis Pasteur, inmediato a Reforma, en donde se acondicionó un taller para su restauración, conforme a los requerimientos establecidos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en cuanto a espacio y seguridad.

Posteriormente se efectuó el traslado del pedestal programándose con oportunidad los desvíos de tránsito necesarios, para lo cual fue de gran importancia el apoyo de las Secretarías de Transportes y Vialidad y de Seguridad Pública.

Con el propósito de conocer las características de la cimentación y la estructura del pedestal, así como el sistema constructivo del mismo, previamente se realizaron calas y la extracción de corazones en los elementos solicitados por el asesor estructural, de acuerdo con el asesor en restauración. Con el resultado de estos trabajos, se obtuvo el corte esquemático del pedestal.

El equipo utilizado para la maniobra del traslado del pedestal, incluyó dos grúas de 500 toneladas cada una, propiedad del Gobierno del Distrito Federal, una más de 180 toneladas y una cuarta de 120 toneladas, más 17 plataformas con contrapesos. Previamente se había efectuado el corte del faldón de concreto (no estructural) de 20 cm de espesor y las 8 columnas sobre las cuales se desplanta el sistema de traveses de concreto reforzado que sustentan al monumento.

Con anterioridad habían sido colocadas en la base del pedestal, traveses de acero con peralte de 80 cm, con alma de 1 pulgada y patines de  $\frac{1}{2}$  pulgada de espesor, para soportar el basamento al apoyarse sus traveses de concreto armado, sobre las traveses de acero. Con los estrobos, que en este caso fueron fibras plásticas sintéticas de alta resistencia, debidamente colocados para izar el basamento mediante la operación de las dos grúas de 500 toneladas cada una, se hicieron las pruebas de carga, aplicando una fuerza de 125 toneladas de cada lado, lo que permitió calibrar el funcionamiento de dichas grúas. En ningún momento hubo riesgo, porque los estrobos formaron una especie de canastilla que impedía que el basamento se pudiera inclinar hacia ningún lado.

Una vez equilibrado el basamento, se elevó unos 2 metros por las dos grúas; las cuales en sus tableros de operación y control, señalaban en todo momento cuáles eran los márgenes de seguridad, eliminando de esta forma los riesgos. En ese momento, una plataforma móvil de 12 ejes con 16 ruedas con neumáticos en cada uno de los ejes, para dar un total de 192 llantas, se deslizó bajo el monumento ya izado y movido fuera del lugar donde estuvo cimentado sus últimos 55 años y en ese punto, colocando en la plataforma unas placas de concreto armado y elementos de madera, tanto tableros como durmientes de sección cuadrada, se colocó ahí el pedestal, se niveló y ya que se hubo determinado que estaba totalmente equilibrado y sujeto con cadenas a la

estructura de la plataforma, con todos los coeficientes de seguridad, en ese momento pudieron las grúas retirar los cables tensados (estrobos) que tenían y quedó perfectamente asentado en la plataforma.

En el piso del área de maniobras de las grúas se hizo un refuerzo con concreto de fraguado rápido; inclusive en esa área se rellenó con concreto una galería en la que se ubicaba una tubería de agua potable de 91 cm de diámetro, para evitar que el empuje pudiera dislocarla. Asimismo, previamente fue revisado el trayecto y se determinó que no había un sólo ducto subterráneo a menos de 1.80 metros de profundidad. Se había revisado que la superficie tuviera la consistencia necesaria y además el número de 192 llantas, permitió que cada una cargara unas 1.8 toneladas, para distribuir uniformemente las 350 toneladas.

La plataforma realizó el trayecto de 79.45 metros, hasta el borde del sitio de la nueva ubicación, donde se había construido previamente la cimentación que tiene una base más amplia que la anterior, de 10 m x 10 m y permite distribuir mejor el peso del monumento, por lo que no fue necesario hincar pilotes. Esta cimentación se diseñó a partir del estudio de mecánica de suelos realizado en el área de la nueva ubicación del monumento, con lo cual se obtuvo el perfil estratigráfico del terreno hasta una profundidad de 40 m.

Se repitió la maniobra de izamiento del pedestal que permanecía en la plataforma, para colocarlo en su sitio definitivo, lo que se realizó con una extraordinaria precisión. Ya en su nueva ubicación se procedió a verificar las condiciones del basamento, comprobando que no sufrió daño en ninguna de sus partes.

El 10 de diciembre del 2004, la imponente escultura de Cuauhtémoc, último Emperador Azteca y los elementos escultóricos de bronce del monumento, fueron colocados en su pedestal, una vez que había sido concluida su restauración. Por su gran importancia histórica y alto valor artístico, merecieron un trato especial como toda obra de arte y un estudio completo de los mismos, siguiendo todos los cánones de intervención para trabajos de restauración, los que se sometieron a consideración y autorización de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El proyecto de restauración incluyó: Levantamiento del estado actual; Evaluación de daños; Propuesta de restauración integral y Reporte fotográfico.

Los trabajos de restauración representaron un considerable grado de complejidad, en ellos se utilizaron materiales, herramientas y procedimientos que garantizaron la integridad de los mismos. Además de la limpieza de los elementos del monumento y la remoción de pátinas inducidas, se realizó el retiro de elementos ajenos a las esculturas, localizados en la parte interna, como tubos, láminas, tuercas, tornillos y materia orgánica. Se llevó a cabo el procedimiento de erradicación de sales solubles, la



restitución de piezas de fierro por piezas de bronce, el relleno con soldadura de bronce de perforaciones ajenas al elemento escultórico, el reintegro de elementos de bronce con un criterio de reproducir los originales, apoyándose en vestigios y en información histórica; asimismo la fijación de los elementos móviles en los trofeos y finalmente la protección de las esculturas a base de cera.

Para alojar el Monumento a Cuauhtémoc en su ubicación original, se construyó una nueva Plaza, consistente en una isleta que hoy permite dar continuidad al flujo vehicular de la Avenida de los Insurgentes en ambos sentidos y que da una mayor relevancia al monumento. Este se elevó un metro por encima de su altura anterior, logrando con esto una mejor visión; se creó una plaza adicional en forma perimetral al zócalo original, para apreciarlo mejor.

Durante el proceso de excavación para la reubicación del monumento se encontraron vestigios de los materiales originales que cubrían el zócalo, los cuales coinciden con la memoria descriptiva del monumento del año 1887, en la cual indica que el zócalo esta recubierto por piedra arenisca verde y morada proveniente de estado de Guanajuato. Con esta información, se procedió a buscar el banco de esta cantera y se obtuvieron muestras que se presentaron al Instituto Nacional de Antropología e Historia, las que fueron aprobadas para su colocación.

Las agujas de la isleta en ambos extremos del monumento se trataron con el mismo concepto del resto de la remodelación de la Avenida, colocando igual tipo de guarnición y en su interior se instaló una superficie de pasto, para resaltar la imagen pétrea del monumento. Asimismo se colocó un concreto estampado en forma radial en el perímetro del monumento.

En forma complementaria se llevó a cabo la adecuación geométrica Avenida Insurgentes – Paseo de la Reforma, con el fin de agilizar el tráfico vehicular, para lo cual se realizó nuevo trazo de isletas, donde los carriles centrales se repavimentaron con concreto hidráulico; se construyeron gasas, se restauraron banquetas, se instalaron teléfonos públicos y nuevas luminarias y se rehabilitó parte del jardín Luis Pasteur.

Para que la adecuación geométrica pudiera operar con fluidez y seguridad, se eliminaron las vueltas a la izquierda en la Avenida de los Insurgentes y en el Paseo de la Reforma, canalizando el tráfico antes o después de la intersección, manteniendo el sentido natural de la circulación. Se consideraron las vialidades alternativas adecuadas para optimizar tiempos y distancias de recorrido. Asimismo, se valoró el requerimiento de las fases de semáforos para permitir mayor fluidez al tráfico vehicular y brindar tiempo apropiado al cruce peatonal.

## **Remodelación Avenida Juárez**

## **Obras Inducidas**

Las obras inducidas de infraestructura para reforzar, rehabilitar y ampliar los servicios públicos de la zona, se realizaron coordinadamente con diversas instancias, para el mejoramiento y ampliación de los servicios y la previsión para la atención a demandas futuras. Los trabajos se realizaron a lo largo de toda la Avenida Juárez.

El Sistema de Aguas de la Ciudad de México, ejecuto en la red de drenaje la sustitución de tubería de 12 pulgadas de diámetro por tubería de 18 pulgadas de diámetro, incrementando 2 veces su capacidad volumétrica, en un desarrollo de 1,354 metros. En la red de agua potable la tubería existente de 6 pulgadas de diámetro se sustituyó por tubería de polietileno de alta densidad de 12 pulgadas de diámetro, aumentando la capacidad de caudal en cuatro veces, en un desarrollo de 1,136 metros. La Compañía de Luz y Fuerza del Centro, reforzó sus redes, con la instalación de 16 ductos de 3 pulgadas de diámetro cada uno, a lo largo de 1,650 metros.

Teléfonos de México, rehabilitó y reforzó sus redes, instalando 8 ductos de 1.5 pulgadas de diámetro cada uno, a lo largo de 1,764 metros.

La Secretaría de Seguridad Pública, ejecutó la renovación de la red de semáforos con la instalación de 2 ductos de 4 pulgadas de diámetro cada uno, en un desarrollo de 1,100 metros.

Varias empresas privadas realizaron trabajos de ampliación de la red de fibra óptica y telecomunicaciones para atender la nueva y futura demanda.

La Dirección General de Servicios Urbanos de la Secretaría de Obras y Servicios, sustituyó la totalidad de la red de alumbrado público, con la instalación de 2 ductos de 4 pulgadas de diámetro cada uno, a lo largo de 1,239 metros.

## **Sustitución de la carpeta de rodamiento vehicular**

Se sustituyó la deteriorada carpeta de rodamiento vehicular, con la construcción de 24,022.61 metros cuadrados de pavimento de concreto hidráulico, modificando el diseño de la rasante.

El esquema constructivo general derivado del proyecto ejecutivo, dadas las condiciones físicas de las losas existentes, planteó la demolición total de las losas y recargues de asfalto; excavación de caja; afine de superficie de soporte de la sub-base; colocación de relleno fluido cemento-arena, de espesores variables, de acuerdo a la conformación de las diversas capas del piso existente y la construcción de losas de acuerdo al calculo estructural, a la geometría y al despiece de las losas nuevas.

En la Intersección Reforma-Bucareli, se construyeron losas de concreto de 22 cm de espesor y a lo largo de la Avenida Juárez, losas con espesor de 18 cm, sobre una capa de relleno fluido de espesor variable, lo que permite contar con una estructura de soporte homogénea que alargará la vida útil de la carpeta de concreto hidráulico.

Para estos trabajos se utilizaron 4,662 m<sup>3</sup> de concretos hidráulicos con un módulo de ruptura a la tensión por flexión de MR-45 kg/cm<sup>2</sup>, con fraguados al 80% de su resistencia a 1, 3 y 7 días (el 80 % de la resistencia en los concretos está diseñado para permitir el rodamiento vehicular a las edades señaladas); así como 5,286 m<sup>3</sup> de relleno fluido con un esfuerzo de ruptura a la compresión  $f'c = 14 \text{ kg/cm}^2$ , a las mismas edades de resistencia que las de los concretos hidráulicos.

### **Pavimentación con concreto hidráulico**

Longitud atendida	974.45 m
Area pavimentada	24,022.61 m <sup>2</sup>
Area de piso demolido	5,453.96 m <sup>3</sup>
Excavación para base y sub-base	5,759.15 m <sup>3</sup>
Grava controlada	230.20 m <sup>3</sup>
Colocación de relleno fluido ( $f'c = 14 \text{ kg/cm}^2$ )	5,286.73 m <sup>3</sup>
Colocación de concreto hidráulico MR-45 ( $f'c = 400 \text{ kg/cm}^2$ )	4,662.31 m <sup>3</sup>

### **Banquetas y guarniciones**

Se modificó y amplió la geometría de las banquetas en la intersección de las calles de Rosales, Bucareli y la Avenida Paseo de la Reforma; así como sobre la Avenida Juárez, hasta la calle de Balderas.

Sobre la Avenida Juárez, de la Intersección y hasta la calle Iturbide, se sustituyeron 6,700 metros cuadrados de banquetas por losas prefabricadas tipo Reforma, a base de dos capas; la primera de concreto armado normal y la otra a base de concreto con cemento blanco, agregados de mármol, piedra Oaxaca y viruta de acero, expresamente diseñadas para su colocación a lo largo del Corredor; esta loseta de gran durabilidad, acentúa la sensación de amplitud y la luminosidad de las banquetas, además de dar tonos agradables en color ocre al oxidarse la viruta de acero.

En esta misma Avenida, en el tramo comprendido entre las calles de Iturbide y Balderas se modificó la geometría de las banquetas creciendo su ancho en un promedio de ocho metros; se sustituyó el total de los acabados de los pisos, demoliendo el existente y sustituyéndolo por otro de recinto artificial negro prefabricado de 40 cm por 40 cm, con guarniciones del mismo material, el cual tiene características de alta durabilidad y fácil mantenimiento.

Adicionalmente, sobre las banquetas del lado sur de la Avenida Juárez, del tramo de la calle de Balderas al Eje Central, se rehabilitaron 3,797 metros cuadrados con recinto artificial negro de 40 cm x 40 cm, así como sus guarniciones.

### **Equipamiento urbano y áreas verdes**

Se renovó en su totalidad el mobiliario urbano; la semaforización peatonal y vehicular y el señalamiento vertical y horizontal. Se construyeron 167 cajetes para árboles; se enriqueció el arbolado en todo el tramo con nuevos sujetos forestales y ornamentales, como jacaranda, fresno, santolina y azálea; se colocaron 800 metros cuadrados de pasto en la glorieta de la intersección de la Avenida Paseo de la Reforma con la calle Bucareli; desde esta intersección y hasta la calle Iturbide, se instalaron 42 bancas modulares tipo Reforma, de concreto con acabado pulido y en el resto del tramo otras 60 de fierro fundido -diseños aprobados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia-. Se colocaron además para protección peatonal y delimitación vehicular, 238 bolardos; asimismo, 33 módulos para venta de periódicos y lotería, 70 casetas telefónicas y 45 papeleras. Se construyeron 37 rampas para facilitar el libre tránsito de las personas con discapacidad.

### **Alumbrado público**

Se renovó la infraestructura del alumbrado público con la instalación de una red eléctrica de 4,222 metros; en las banquetas de la intersección Reforma – Bucareli se instalaron 25 postes tipo Reforma, con dobles lámparas de 250 y 400 watts, de aditivos metálicos; en la Avenida Juárez, de la calle Iturbide al Eje Central, se instalaron 34 postes cónicos de 12 metros de altura y 28 postes ornamentales tipo Dragón. Como obras complementarias a la remodelación de Avenida Juárez, se incluyen trabajos actualmente en proceso, en la Calle Independencia y calles perpendiculares entre ésta y la Avenida Juárez; entre ésta, obras de instalaciones subterráneas, rehabilitación del piso en banquetas del lado sur, con losetas de recinto artificial negro de 40 cm x 40 cm, así como la modificación geométrica y construcción de banquetas con el mismo tipo de losetas en su lado norte y perpendiculares a la Avenida Juárez; renovación del mobiliario urbano, alumbrado público, semaforización, señalamiento horizontal y vertical, así como la construcción de piso vehicular con mezcla asfáltica.

### **Plaza Juárez**

En la Plaza Juárez, ubicada en el cuadrante conformado por la Avenida Juárez y las calles Independencia, Luis Moya y Dolores, en el Centro Histórico se efectuaron diversos trabajos, entre estos, la construcción del Andador Poniente, en una superficie de 1,320 metros cuadrados, los que abarcaron el desarrollo de los proyectos arquitectónico, estructural y de instalaciones; el desmantelamiento de casetas, así como la demolición de la cimentación del antiguo Hotel Alameda -que fue severamente

dañado por los sismos de 1985- y la excavación, en donde se construyó la nueva cimentación a base de columnas centrales y contratraveses en varias secciones; se relleno con tepetate y se compactó para mejorar el terreno; posteriormente se hizo el armado y se coló el concreto para la losa del andador, que se cubrió con losetas de recinto natural de 40 cm x 40 cm.

Con fachada hacia la Avenida Juárez, se construyó el Pórtico de acceso, de 28 m de longitud y 12 m de alto, integrado por columnas con sección transversal de 3.10 m x 2.15 m, estructura de concreto armado y muros de tabique, recubiertos con cantera Perla Huixquilucan.

Para instalar el mural “Velocidad”, del Maestro David Alfaro Siqueiros, en el lado poniente del andador se construyó un muro de concreto armado recubierto con cantera, de 18 m de largo por 8.55 m de alto, colindando con el sitio donde se erigirá el Museo de la Tolerancia, para el cual se construyó otro pórtico recubierto con cantera, de 18 m de largo por 12 m de alto, que delimita el predio.

Los trabajos se complementaron con las instalaciones hidráulicas y eléctricas, una jardinera conformada por arriates forrados de recinto que funcionan como bancas, así como con la reparación y limpieza de andadores, plaza central, pórtico y fuente. Complementariamente a estas obras, se realizan trabajos en el Andador José María Marroquí, como la demolición de pisos y de la cimentación existentes, excavaciones y mejoramiento del terreno; instalación de redes eléctrica, de agua potable y de drenaje; construcción de pisos de concreto y sus drenes; construcción de obeliscos y colocación de losetas de recinto, jardineras y alumbrado público.

## ANEXO 2

### “Emblema de la nueva era para México”

POLÍTICA • 8 ENERO 2012 - 5:30AM — NOTIMEX Y LETICIA SÁNCHEZ

Representa la unidad de la nación, dice el Presidente, por encima de diferencias particulares o de grupo; “habrá de convertirse en un símbolo de la historia nacional y en un hito de la ciudad”.

**México** • El presidente Felipe Calderón expresó que, “más allá de las controversias”, la Estela de Luz será un ícono de la capital del país y confió en que se convertirá en emblema de una nueva era para México.

Al inaugurar el monumento al Bicentenario de la Independencia, señaló que éste simboliza la unidad de la nación, por encima de diferencias particulares o de grupo. “Habrá de convertirse en un símbolo de la historia nacional y en un hito de la Ciudad de México”, dijo el Presidente.

Acompañado por su esposa, Margarita Zavala, funcionarios del gobierno federal, secretarios de Estado, el cuerpo diplomático acreditado en el país y funcionarios del Gobierno del Distrito Federal, destacó: “A partir de hoy tenemos un monumento con el que todos los mexicanos podemos identificarnos, que nos pertenece a todos y todas por igual. Un monumento que simboliza la unidad de la nación, por encima de nuestras diferencias y particularidades individuales o de grupo”.

Calderón explicó los retrasos en la obra para hacer los estudios necesarios para que la Estela fuera concluida con todo el rigor técnico que una construcción de tal magnitud e importancia ameritaba.

“Gracias a esa decisión responsable, la estructura monumental está dotada de la tecnología más avanzada y de la ingeniería clave en materia de seguridad y viabilidad a largo plazo”, subrayó.

Los fuegos artificiales fueron clave de la espectacular ceremonia, enmarcada por los acordes de “Huapango” de José Pablo Moncayo, interpretados por la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, con la dirección de Enrique Barrios.

Mientras al interior los aplausos y el júbilo eran la constante, tras escuchar el tema musical “Estela de luz” de la autoría del compositor Luis Antonio Rojas Roldán; afuera un grupo de 20 manifestantes mostraban su desacuerdo con la edificación que costó a los mexicanos más de mil 56 millones de pesos, pues argumentaban que era un “el gran monumento a la corrupción y al despilfarro”.

Al pie de la estructura, localizada a la entrada de la Puerta de los Leones del Bosque de Chapultepec y frente la Secretaría de Salud, en las calles de Paseo de la Reforma y Lieja, el jefe de Ejecutivo justificó el alto costo de la estructura de mil 856 toneladas.

Anunció que desde ahora el monumento quedará bajo la supervisión y operación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para que ahí se organicen actividades culturales y recreativas.

Luego de todo el despliegue conmemorativo espectacular, diseñado por Claudio Valdés Kuri, al final todos presenciaron casi 10 minutos de una descarga de juegos pirotécnicos. Sobre Paseo de la Reforma hubo una desangelada verbena popular, con bailes tradicionales, y un caos vial sobre esta importante avenida.

Claves

Inclusión total

- La SEP dijo recientemente que además de su belleza y funcionalidad la estela es la primera obra pública que cumple con los requisitos de inclusión que pide el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), pues se logró un espacio incluyente en todos los sentidos.
- La obra consta además de una sala de exposición y una rampa que permitirá a los discapacitados poder acceder al monumento.
- La primera exposición del lugar será conformada por las imágenes de su propia construcción, la cual representó un proceso muy difícil por las condiciones del complejo.



Imagen 23. Gráfico: Alfredo San Juan

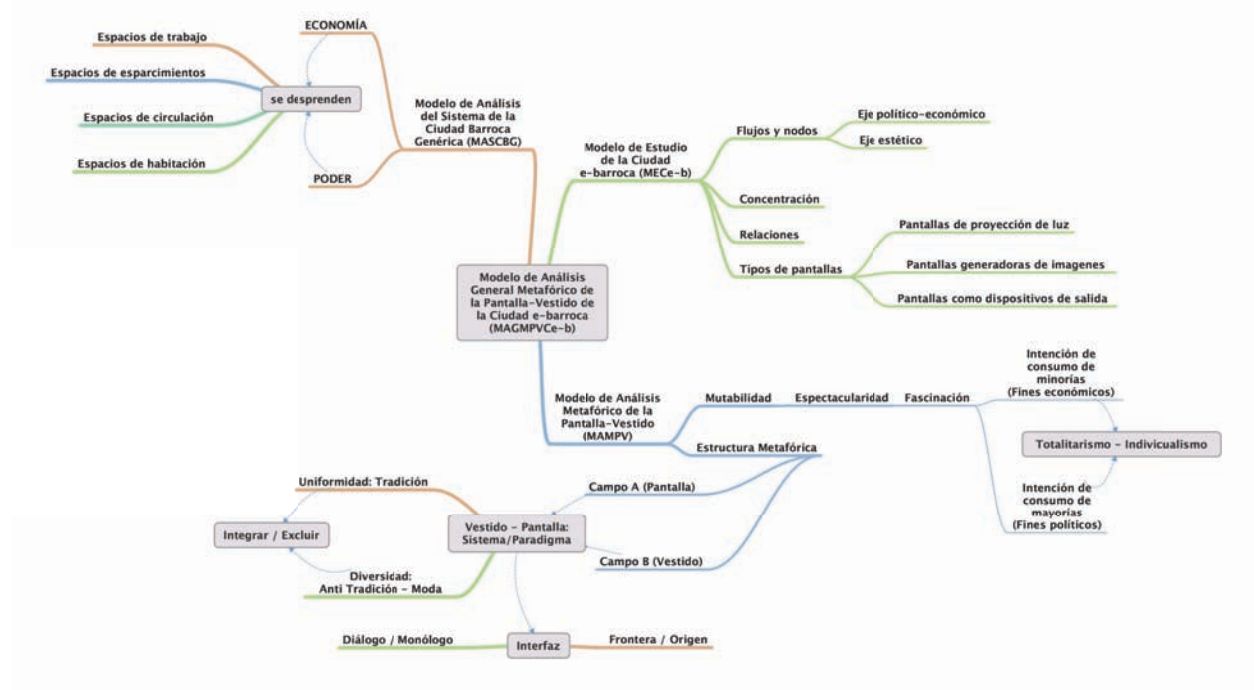


### ANEXO 3

## Modelo de Análisis General Metafórico de la Pantalla-Vestido de la Ciudad e-barroca (MAGMPVCE-b)

?

?



?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

## Fuentes de consulta

Alarcón M., Rodrigo. "La erradicación de la ciudad. Posciudad y ciudadanía." 2001-00-00. Arqchile.cl. 2010-16-11 <[http://www.arqchile.cl/publicacion\\_alarcon.htm](http://www.arqchile.cl/publicacion_alarcon.htm)>.

Alberro, Norma. "Lenguaje y escritura: sus orígenes. Parte I: origen del lenguaje." 2001-00-00. Proyecto Psi. Psicología y psicoanálisis. 2011-03-17. <[http://www.proyectopsi.com/profesional/profesion/profes\\_030.asp](http://www.proyectopsi.com/profesional/profesion/profes_030.asp)>.

Amigo Vázquez, Lourdes. "Fiestas de toros en el Valladolid del XVII. Un teatro del honor para la élites de poder urbanas." 2004-00-00. Dialnet. 2010-29-09 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1179861>>.

Amorós, Andres y Dñies Borque, José María, coord. Historia de los espectáculos.... Madrid: Castalia, 1999.

Amoroso, Nicolás. El acto de crear México: UAM-Azcapotzalco, 1993.

Aristóteles. El arte poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

—. Retórica. México: UNAM, 2002.

Arriarán, Samuel y Beuchot, Mauricio. Filosofía, neobarroco y multiculturalismo. Méxco: Itaca, 1999.

Aullón de Haro, Pedro. Barroco. Madrid: Verbum, 2004.

Ayala Alonso, Enrique. "Habitar la casa barroca. Una experiencia en la Ciudad de México." 2010-09-09. Samuelcondev's Documents. 2010-18-09 <<http://es.scribd.com/samuelcondev/documents>>.

Barbier, Patrick. La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas. Barcelona: Paidós, 2005.

Barthes, Roland. La aventura semiológica. Barcelona: Paidós, 1990.

—. El sistema de la moda. Barcelona: Paidós, 2003.

—. Mitologías. México: Siglo XXI, 2006.

Baudrillard, Jean. Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós, 1998.

Bembibre, Carlos. Del barroco al rococó: indumentaria, encajes y bordados. Buenos Aires: Nobuko, 2005.

Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2005.

Beristáin, Helena y Beuchot, Mauricio. Filosofía, retórica e interpretación. México: UNAM, 2000.

Beristáin, Helena y Ramírez Vidal, Gerardo. Los ejes de la retórica. México: UNAM, 2005.

Borges, Jorge Luis. "Del rigor de la ciencia." 2007-12-02. El mundo en verso. 2012-03-30. <http://elmundoenverso.blogspot.com/2007/12/del-rigor-en-la-ciencia-jorge-lus.html>

Bourdieu, Pierre. las herramientas del sociólogo. Madrid: Fundamentos, 2004.

—. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Brea, José Luis. Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica. Barcelona: Gedisa, 2007.

Briggs, Asa y Burke, Peter. De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación. México, 2006.

Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid: Cátedra., 1999.

Cayuela Gally, Ricardo. "La ciudad contradictoria: entrevista con Teodoro González León." 2007-01-01. Letras Libres. 29-2010-08.

Cerrillo Rubio, Lourdes. La moda moderna. Génesis de un arte nuevo. Madrid: Siruela, 2010.

Corbusier, Le. Principios de Urbanismo. Barcelona: Ariel, 1971.

Croci, Paula y Vitale, Alejandra. Los cuerpos dóciles: hacia un tratado de la moda. Buenos Aires: La marca editora, 2000.

Cruz de Amenábar, Isabel. "Arte festivo barroco: un legado duradero." 1997-00-00. Dialnet. 2010-19-09 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=236743>>

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textox. 2009

D'Ors, Eugenio. Lo barroco. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Domínguez Michael, Christopher. "Lo barroco, de Eugenio D'Ors." 2002-00-10. Letras Libres. 2008-24-09 <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7837>>.

Echeverría, Bolívar. La modernidad de lo barroco. México: Biblioteca Era, 1998.

Elizondo Martínez, Jesús Octavio. La Escuela de Comunicación de Toronto. Comprendiendo los efectos del cambio tecnológico. México: Siglo XXI, 2009.

Entwistle, Joanne. El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Barcelona: Paidós, 2002.

Expansión, CNN. "La pobreza en México sube a 52 millones". 2011-12-15. 2012-03-20. <http://www.cnnexpansion.com/economia-insolita/2011/12/13/la-pobreza-en-mexico-suba-a-52-millones>

Ewen, Stuart. Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea. México: Grijalbo, 1991.

Ferré, Albert, et al. Verb conditioning. Vol. 4. Barcelona: Actar., 2005.

Fuente Ballesteros, R. de la et al. Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales. Valladolid: Universitas Castellae, 2011.

Gambra, José Miguel. "La metáfora en Aristóteles." Anuario Filosófico (1990): 51-68.

García, Alberto, et al. "La teoría de los enjambres en los modelos de organización en los modelos de organización de las empresas audiovisuales de televisión digital." 00-00-00. Fontana corregido.doc. 2011-29-01

<[https://docs.google.com/a/staff.iconos.edu.mx/viewer?a=v&q=cache:waBmvecp3w0J:www.cesfelipeseundo.com/revista/articulos2008/FONTA\\_corregido.pdf+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEESgSv0WVJULLXB01qrtQKht-SUjoV-4YozURVpoQYGC52jPvohuN-5GRY4NNmZPUEMy1iYm5t-604ffNMxZxQVQ6vUvbaleMuttoxoBI7qjO1kHCr6H7IDrDgeUyE37fHQpAW20O&sig=AHIEtbSxiarsc5PULC2P1Fj5uFCIsOBFWf&pli=1](https://docs.google.com/a/staff.iconos.edu.mx/viewer?a=v&q=cache:waBmvecp3w0J:www.cesfelipeseundo.com/revista/articulos2008/FONTA_corregido.pdf+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEESgSv0WVJULLXB01qrtQKht-SUjoV-4YozURVpoQYGC52jPvohuN-5GRY4NNmZPUEMy1iYm5t-604ffNMxZxQVQ6vUvbaleMuttoxoBI7qjO1kHCr6H7IDrDgeUyE37fHQpAW20O&sig=AHIEtbSxiarsc5PULC2P1Fj5uFCIsOBFWf&pli=1)>.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

García Vázquez, Carlos. Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Gibson, William. Neuromante. Barcelona: Minotauro, 2008.

Gil Massa, Jesús Ángel. "Vivienda y prestigio social: los indianos y sus moradas en la Bergara barroca." 2000-19-00. Eusko-ikaskuntza. 2010-14-09. <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/coleccion/cuadernos/articulo.php?o=9399>

Gorelik, Adrián. «El romance del espacio público.» Alteridades (2008): 33-45.

Graves, Robert. Los mitos griegos. México: Alianza, 1989.

Gringrich, Newt. "Cyberspace and the American Dream: A Magna Carta for the Knowledge Age." 1994-22-08. Alamut. Bastion of peace and information. 2010-11-10  
<<http://www.alamut.com/subj/ideologies/manifestos/magnaCarta.html>>.

Grompone, Juan. "Ciberciudadanos, políticos del siglo XXI y la nueva democracia." 2009-15-06. América latina en movimiento. 2010-22-02 <<http://alainet.org/active/168&lang=es>>.

Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Gubern, Roman. La historia del cine. Barcelona: Lumen, 1995.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Desde la Prehistoria al Barroco. Madrid: Debate, 1998.

Hegel, G. W. F. Fenomenología del espíritu. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Hernández Martínez, Ascensión. La clonación arquitectónica. Madrid: Siruela, 2007.

Hernández Vázquez, Manuel, et al. Del torneo medieval al juego de cañas. 00-00-00. 2010-22-09  
<<http://www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pdf/1-3.pdf>>.

Hjelmslev, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Trans. José Luis Díaz de Llaño. Segunda edición. Madrid: Gredos, 1980.

Ibarz, Vanesa. "Entrevista Daniel Canogar proyecto otras geologías." 2009-8-05. Disturbis. Publicación periódica del master de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo. 2010-22-02 <<http://web.me.com/gerardvilar/Disturbis567/VIbarz.html>>.

Iturriaga, Renato. Ciencias de la computación. IIMAS. UNAM. 2010-22-02. 2010-22-02 <(http://turing.iimas.unam.mx/~remidec/difusion/textos/Testimonios\_y\_reflexiones\_documento.doc.). >.

Kerckhove, Derrick de. Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad en la web. Barcelona: Paidós, 1999.

Koolhaas, Rem. La ciudad genérica. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Krieger, Peter. Paisajes urbanos. Imagen y memoria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Kristeva, Julia. El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. Madrid: Fundamentos, 1999.

Kuhn, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Lakoff, George y Johnson, Mark. Metáforas de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra, 2001.

Lévi-Strauss, Claude. Las estructuras elementales del parentesco. Barcelona: Paidós, 1998.

Lezama Lima, José. «La curiosidad barroca.» Aullón de Haro, Pedro. Barroco. Madrid: Verbum, 2004. 1077-1096.

Lipovetsky, Gilles y Roux, Elyette. El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas. Barcelona: Anagrama, 2004.

Lotman, Iuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto. Madrid: Frónesis-Cátedra, 1996.

Lotman, Yuri M. Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

Lytard, Jean-Francois. La posmodernidad (explicada a los niños). Barcelona: Gedisa, 1992.

Malcuzyński, Pierrette. "Criterios" 1994-07-12. El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico). 2010-16-07 <[www.criterios.es/pdf/malcuzynskicampo.pdf](http://www.criterios.es/pdf/malcuzynskicampo.pdf)>.

Maerker, Denise. "No hay pan, comamos pastel". 2009-10-12 de. El Universal.com.mx. 2012-03-22 <<http://www.eluniversal.com.mx/columnas/80105.html>>.

Manovich, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación La imagen en la era digital. Barcelona: Paidós, 2005.

Manrique, Jorge Alberto. "Historia de las artes plásticas." Historia mexicana 15.2-3 (58-59) (1965-1966): 229-268.

Marín Tovar, Cristóbal. "El urbanismo barroco en Italia 1/3." 00-00-00. LICEUS, portal de humanidades. 2010 -15-09 <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/04/04423.asp>>.

Marx, C. y Engels, F. Manifiesto del Partido Comunista. México: Servicios Bibliográficos Palomar, s/a.

Mascarell, Ferran. Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura. Barcelona: Gedisa, 2008.

Mateos Gil, Ana Jesús. "El urbanismo Calagurritano en los siglos del barroco." 2001-00-00. Dialnet. 2010-20-10 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192217>>.

Matos Moctezuma, Eduardo. "Moctezuma II. La gloria del imperio." 2010-20-03. Aequología Mexicana. 2010-20-03 <<http://www.arqueomex.com/S2N3nGloria98.html>>.

Mauleón Rodríguez, José Rafael. "Prolegómenos para una semiología del lenguaje visual." Un año de diseñarte MM1 11 (2009): 53-66.

—. "La tipografía art deco en edificios de la zona Centro Alameda." IUM (antes Imagen) (1999): 41-62.

—. "Usos de la tipografía art deco en la denominación de edificios: estudio de la mentalidad imperante en la época posrevolucionaria (1920-1940)." IUM (antes Imagen) (2001): 91-101.

Maza, Francisco de la. Francisco de la Maza. Obras escogidas. México: UNAM, 1992.

McLuhan, Marshall y Powers, B.R. La aldea global. Barcelona: Gedisa, 2005.

Mitchell, William, J. "Ciudades inteligentes." 2007-01-10. UOC Papers. 2010-11-10 <<http://www.uoc.edu/uocpapers/5/dt/esp/mitchell.pdf>>.

Monneyron, Frédéric. 50 respuestas sobre la moda. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Moreno Mendoza, Arsenio. "Introducción. II Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano." 2001-12-10. II Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. 2010-14-07 <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/pagina412.htm>>.

Morin, Edgar. El método 6. ética. Madrid: Cátedra, n.d.

Mumford, Lewis. La cultura de las ciudades. Madrid: T.I., 1982.

Muñoz, María Teresa. "Wilhelm Worringer. Fin del expresionismo." 1997 йил --07. WAM, Web Architecture web magazine. 2010 йил 16-07 <<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/vestigio/06.html>>.

Negroponte, Nicholas. El mundo digital. Un futura que ya ha llegado. Barcelona: Ediciones B, 2000.

Nubiola, Jaime. "El valor cognitivo de la metáfora." 2009-08-27. Universidad de Navarra. 2011-02-02 <<http://www.unav.es/users/ValorCognitivoMetaforas.html>>.

Onfray, Michel. Política rebelde. Tratado de resistencia e insumisión. Brcelona: Anagrama, 2011.

Ordeig Corsini, José María. Diseño urbano y pensamiento contemporáneo. México: Oceano de México, 2004.

Ortega y Medina, Juan A. Imagen y carácter de J.J. Winckelmann. Cartas y testimonios. México: UNAM, 1992.

Ortega, Velio. "Casi un rave: Makossa & Megablast en el FIC." 2008-31-10. Correo. 2010-22-02 <<http://www.correo-gto.com.mx/notas.asp?id=88944>>.

Ortíz, María. "El barroco." 2008-00-00. Historia del traje. 2011-02-23. <<http://www.historiadeltraje.com.ar/barroco.html>>.

Platón. La República o el Estado. Madrid: Biblioteca EDAF, 1979.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a el laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Peña, Lorenzo. "Armonía y continuidad en el pensamiento de Leibniz: una ontología barroca." Cuadernos Salmantinos de Filosofía (1989): 19-55.

Pérez, Becerril, César. "La estela de luz: monumento del Bicentenario y de su tiempo." 2009-09-13. Artes e historia de México. 2012-03-05 <[http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id\\_nota=11092009175354](http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id_nota=11092009175354)>.

Picón Salas, Mariano. Las formas y las visiones: ensayos sobre arte. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007.

Pimentel, Luz Aurora. "Narración metafórica." Beristáin, Helena y Ramírez Vidal, Gerardo. Los ejes de la retórica. México: UNAM, 2005. 321-330.

Pirenne, Henri. Historia económica y social de la Edad Media. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

ProMéxico. México y sus Tratados de Libre Comercio con otros países. 2011-08-12. Pro México. 2012-03-20. <http://www.promexico.gob.mx/comercio/mexico-y-sus-tratados-de-libre-comercio-con-otros-paises.html>

Relinque Eleta, Alicia. "Sobre lo barroco en China." Aullón de Haro, Pedro. Barroco. Madrid: Verbum, 2004. 113-138.

Redacción, La. "Vergonzosa, la reflexión histórica del Bicentenario: Díaz Arciniega." 2010-08-04. Proceso.com.mx. 2012-03-19 <<http://www.proceso.com.mx/?p=102156>>.

Rheingold, Howard. La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

Roberts, Kevin. El futuro en pantalla. SISOMO. Creación de conexiones emocionales en el mercado con sight, sound y motion. Barcelona: Ediciones Urano, 2006.

Robles, Johana. "Reforma, sede de rascacielos". 2011-04-05. El Universal. mx. 2011-11-11. <<http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/105703.html>>.

Rodríguez de las Heras, Antonio. "El tercer espacio." 2002-00-07. Red digital. Revista de tecnologías de la información y comunicación educativas. 2010-11-10  
<[http://reddigital.cnice.mecd.es/2/firmas/firmas\\_rodriguez\\_ind.html](http://reddigital.cnice.mecd.es/2/firmas/firmas_rodriguez_ind.html)>.

Rodwin, LLOYD. La metrópoli del futuro. México: Limusa-Wiley, 1964.

Román, Ángel. El arte en la pantalla. Conflictos individuales en tiempos Globales. s/l: dosmilcuarentayseis, 2011.

Romero, Miguel. "De lo barroco y lo metabarroco." Aullón de Haro, Pedro. Barroco. Madrid: Verbum, 2004. 1241-1255.

Sampieri. Selección de la muestra de Sampieri. 2009-09-20. 2012-03-16.  
<<http://espaciodeinvestigacion.blogspot.mx/2009/09/seleccion-de-la-muestra-de-sampieri.html>>.

Sarduy, Severo. "La cosmología barroca: Kepler." Aullón de Haro, Pedro. Barroco. Madrid: Verbum, 2004. 279-298.

—. «El barroco y el neobarroco.» Fernández Moreno, César (coord). América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1984. 167-184.

Sartor, Mario. "Sobre el mal llamado "Barroco Iberoamericano". Una duda semántica y una teórica." 2003-00-10. Universidad Pablo de Olavide. 2010-16-07  
<<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/015f.pdf>>.

Saussure, Ferdinand. Curso de lingüística general. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

Schara, Julio César. Educación y cultura: políticas educativas. México: Plaza y Valdéz, 2002.

Secretaría, de Obras y Servicios. "Corredor Turístico y Cultural – Paseo de la Reforma – Avenida Juárez – Centro Histórico". 00-00-00. Gobierno del Distrito Federal. 2011-05-20.  
<[http://www.obras.df.gob.mx/?page\\_id=249](http://www.obras.df.gob.mx/?page_id=249)>.

Segre, Roberto. Arquitectura y urbanismo modernos. Capitalismo y socialismo. La Habana: Arte y Literatura, 1988.

Silva, Marta Beatriz. "La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en iberoamérica." 2001-8-12/10. ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. 2010-10-09  
<[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:RDVzM0lv3tIJ:www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/071f.pdf+La+vivienda+a+patios+de+origen+hispánico+y+su+difusión+en+iberoamérica&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEESgAOOfKhN8qUcoqZV2zbHBb\\_sd5eUwy0B8anhFuf4tDXslnw7EdjDLapKM5sj41xDVj61Tmt1lhvPSCDoKzqKKf-TT3N7MzAjPNRwy5eoU7f1LDuALd-e0UbLPs\\_fjw5GRRA\\_Ei&sig=AHIEtbQBwShrr0\\_hwTYUI\\_rB7VIXNNpAhQ](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:RDVzM0lv3tIJ:www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/071f.pdf+La+vivienda+a+patios+de+origen+hispánico+y+su+difusión+en+iberoamérica&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEESgAOOfKhN8qUcoqZV2zbHBb_sd5eUwy0B8anhFuf4tDXslnw7EdjDLapKM5sj41xDVj61Tmt1lhvPSCDoKzqKKf-TT3N7MzAjPNRwy5eoU7f1LDuALd-e0UbLPs_fjw5GRRA_Ei&sig=AHIEtbQBwShrr0_hwTYUI_rB7VIXNNpAhQ)>.

Siegel, Lee. El mundo a través de una pantalla. Ser humano en la era de la multitud digital. Barcelona: Ediciones Urano, 2008.



Sloterdijk, Peter. En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid: Siruela, 2010.

—. Esferas III. Espumas. Eferología plural. Madrid: Siruela, 2009.

—. Si Europa despierta. Reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política. Valencia: Pre-textos, 2004.

—. Sobre la mejora de la nueva. Madrid: Siruela, 2005.

Spengler, Oswald. La decadencia de occidente. Vol. 1. Madrid: Planeta-Agostini, 1993.

Terrazas Revilla, Óscar (coord.). La ciudad de los caminos. El caso del corredor Tlaxcala-Puebla. México: UAM-Azcapotzalco y FOMIX, 2005.

Tomlinson, John. Globalidad y cultura. Londres: Oxford University Press, 2001.

Triadó, Juan Ramón. Las claves del arte Barroco. Barcelona: Arín, 1986.

Turkle, Sherry. La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet. Barcelona: Paidós, 1997.

Turkle, Sherry, et al. Simulation and its discontents. Cambridge.: MIT Press., 2009.

UNAM. "Xipe Tótec. Thomas Glassford." Xipe Tótec. Thomas Glassford. México: UNAM., 2010-11-23.

Universal, El. "Estela de Luz, emblema de una nueva era: FCH", 2012-01-07. al [calorpolitico.com](http://calorpolitico.com). 2012-03-19. <http://www.alcalorpolitico.com/informacion/nota.php?idnota=84526#.ULEDnuMSX6k>

Vázquez Rocca, Adolfo. "Peter Sloterdijk: espumas, mundos poliesféricos y ciencia ampliada de invernadero." Nómadas. revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Madrid, 2008 йл 18-02.

Virilio, Paul. "La ciudad sobreexpuesta." 2006-00-00. Atributos urbanos. 2010-12-10 <<http://www.atributosurbanos.es/terminos/ciudad-sobreexpuesta/>>.

Voltaire. El siglo de Luis XIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Wölfflin, Heinrich. Renacimiento y barroco. Barcelona: Paidós, 1991.

Webber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Yonnet, Paul. Juegos, modas y masas. Barcelona: Gedisa, 2005.

## RESUMEN CURRICULAR DEL TESISISTA

José Rafael Mauleón Rodríguez nace en la ciudad de México y estudia la licenciatura en diseño gráfico en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM; después obtiene el grado de Maestro en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico en 1997. Es doctor en Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación, por ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. Tiene varios diplomados, entre ellos el de Educación por la Universidad del Valle de México y en 1998 fue distinguido con la medalla “Alfonso Caso” de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue becario del CONACYT en el Doctorado de Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Trabaja como diseñador independiente desde 1984 en México y España, en el área de Diseño Total y es director de ICONOS, Diseño. En el ámbito académico-administrativo se ha desempeñado como coordinador de licenciaturas y maestrías en diferentes instituciones universitarias. Fue director del Centro de Investigación, de la Asociación Nacional de Escuelas de Diseño Gráfico, A.C. (Encuadre). Ha desarrollado varios planes y programas de estudio para diseño gráfico, comunicación visual y diseño digital (en niveles de licenciatura, especialidad, maestría y doctorado) y ha participado en la evaluación curricular de otros más.

También ha publicado artículos en diversas revistas como *San Rafael*, *Imagen*, *Una año de diseñarte* *MM1*, en el campo de la semiótica visual; ha dictaminado diversos artículos y libros, también ha escrito la presentación de algunas publicaciones y exposiciones. Tiene trabajos publicados en libros y actualmente es director de más de treinta tesis en el campo de la imagen y la cultura digital, desde la retórica, el campo de la semiótica y el desarrollo de nuevas herramientas analíticas, además de asesorar un número mayor de trabajos de investigación en esas líneas.

Ha sido catedrático en distintas universidades e instituciones educativas como la UAM-Xochimilco; Universidad Intercontinental; Centro: Diseño, Cine y Televisión; Universidad del Claustro de Sor Juana y actualmente es docente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y en la Universidad del Valle de México.

En ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura es el director general y dirige la línea de investigación: *Imagen y Nuevas Tecnologías*.